ARTA 77

ANUL XXIV NR. 3/1977

ARTA 3/77

REDACȚIA

Str. C.A. Rosetti 39, 70126 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HATMANU, DAN HĂULICĂ, IOAN HORGA, ION IRIMESCU, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU, TITUS MOCANU, ION SĂLIȘTEANU, MIRCEA SPĂTARU

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Ioan Horga, Horia Horșia, Iulian Mereuță

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE ARTISTICĂ
Mircea Corradino

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Grigorescu Ion, Mihai Oroveanu, Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 2001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 77

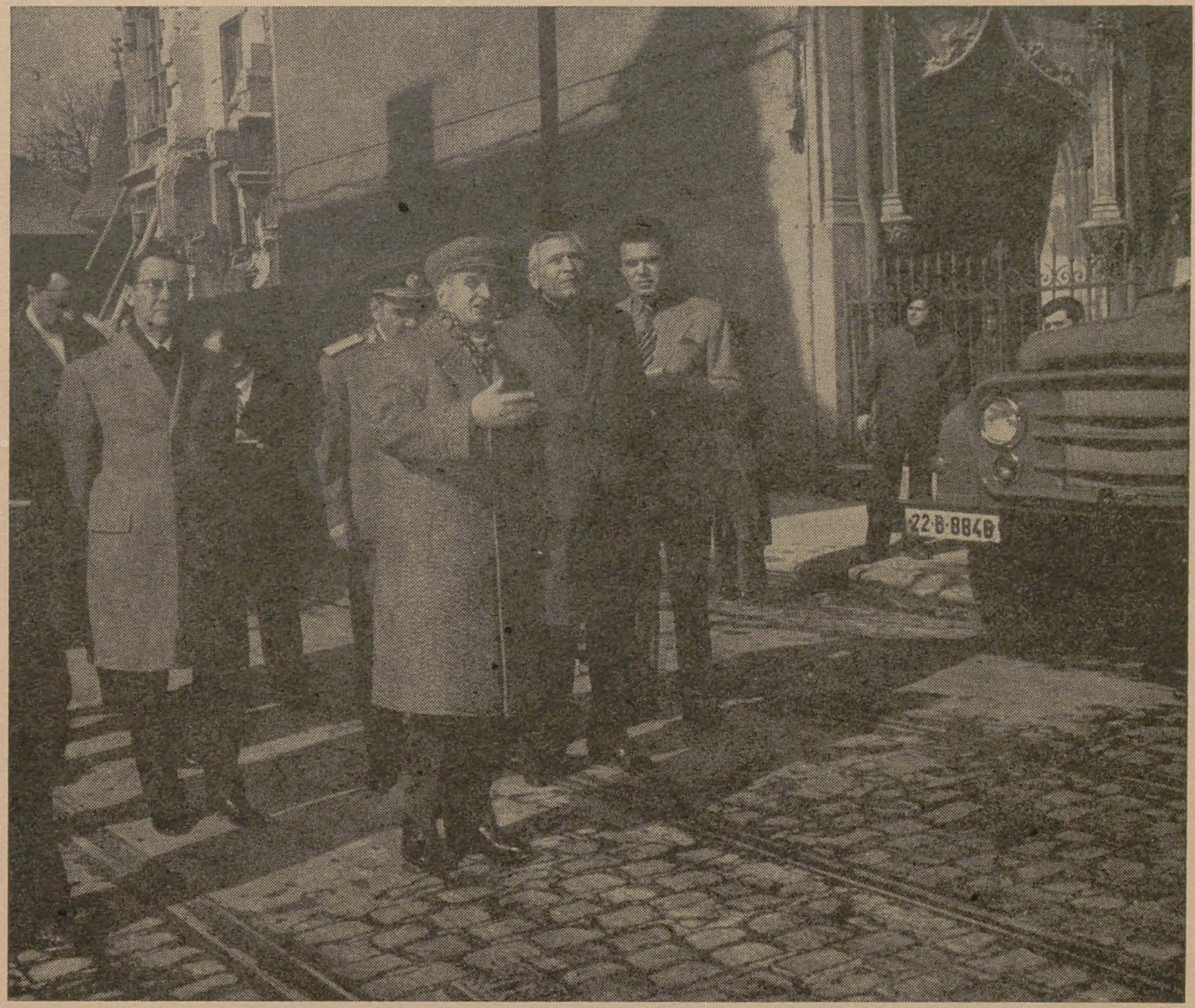
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

	4	Angajamentul artiștilor plastici	
	5	Salonul municipal de pictură și sculptură '76	Vasile Drăguț
CÎNTAREA ROMÂNIEI	14	Expoziția tineretului — Cluj-Napoca	Mircea Țoca
ARTĂ/MASS MEDIA	18	Artiști în războiul de la 1877	Grigorescu Ion
IPOTEZE	22	Sensul umanist al artei moderne	Mihai Nadin
	24	Bienala de la Veneția	
ARHIVA BRÂNCUȘI	26	Iconicitate și metaforă în opera lui Brâncuși	Corrado Maltese
CRONICA	28	Două sute de ani de pictură la Dresda	Olga Bușneag
	30	P.P. Koncialovski	Vasile Florea
ATELIER	32	Klára Tamás Blaier	
	34	Cenaclul tineretului timișorean	Horia Horșia
CORESPONDENȚĂ DIN PARIS	36	Pictura germană și romantismul	Amelia Pavel
INFORMAȚII	37	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	
IN MEMORIAM	40	Ion State. Liviu Popa. Despina Ghinocastra-Istrati. Valeria Stoica. Beatrice Dragu	
COPERTA		Desen tuș	Vasile Kazar

	4	L'engagement des artistes	
	5	Le Salon municipal de peinture et de sculpture '76	Vasile Drăgut
HYMNE À LA ROUMANIE	14	L'exposition des jeunes artistes — Cluj-Napoca	Mircea Țoca
ART/MASS MEDIA	18	Les artistes pendant la guerre de 1877	Grigorescu Ion
HYPOTHÈSES	22	Le sens humaniste de l'art moderne	Mihai Nadin
	24	La Biennale de Venise	
LES ARCHIVES BRANCUSI	26	Iconicité et métaphore dans l'œuvre de Brancusi	Corrado Maltese
CHRONIQUE	28	200 ans de peinture à Dresde	Olga Busneag
	30	P.P. Kontchalovski	Vasile Florea
VISITES D'ATELIERS	32	Klára Tamás Blaier	
	34	Le cénacle des jeunes artistes de la Filiale U.A.P. — Timișoara	Horia Horșia
CORRESPONDANCE DE PARIS	36	La peinture allemande et le romantisme	Amelia Pavel
INFORMATIONS	37	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	
IN MEMORIAM	40	Ion State. Liviu Popa. Despina Ghinocastra-Istrati. Valeria Stoica. Beatrice Dragu	
COUVERTURE		Dessin à l'encre de chine	Vasile Kazar

	4	Обязательство художников	
	5	Муниципальный салон живописи и скульптуры '76	Василе Дрэгуц
ФЕСТИВАЛЬ ХВАЛА РУМЫНИИ	14	Выставка молодежи — Клуж-Напока	Мирчя Цока
ИСКУССТВО/МАСС МЕДИЯ	18	Художники в войне 1877 года	Григореску Ион
ГИПОТЕЗЫ	22	Гуманистический смысл современного искусства	Михай Надин
	24	Двугодичная выставка в Венеции	
АРХИВ БРЫНКУШЬ	26	Образность и метафоры в творчестве Брынкушь	Коррадо Малтезе
ХРОНИКА	28	Двести лет живописи в Дрездене	Ольга Бушняг
	30	П. П. Кончяловский	Василе Флоря
В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА	32	Кла́ра Тама́с Блайер	
	34	Молодежный кружок из Тимишоары	Хория Хоршия
КОРРЕСПОНДЕНЦИЯ ИЗ ПАРИЖА	36	Немецкая живопись и романтизм	Амелия Павел
ИНФОРМАЦИИ	37	Международные сопоставления. Зарубежное обозрение. Выставки	
ПАМЯТИ	40	Ион Стате. Ливиу Попа. Деспина Гинокастра-Истрати. Валерия Стойка. Беатрис Драгу	
ОБЛОЖКА		Рисунок тушью	Василе Казар

pe baza hotărîrilor Comitetului Politic Executiv, se va revedea planul de sistematizare a Capitalei, urmînd să i se aducă unele îmbunătățiri, astfel ca refacerea imobilelor distruse să se încadreze într-o concepție arhitecturală și urbanistică nouă, modernă. Pentru realizarea unei mai raționale concentrări a diferitelor instituții de stat și obștești, apare necesară construirea unui nou centru politico-administrativ. De asemenea, se va trece la realizarea unor noi edificii culturale, ca, de pildă, Biblioteca națională, Muzeul de istorie națională, Opera de Stat și altele. Realizarea noilor construcții de locuințe, a noului centru politico-administrativ și a noilor așezăminte cultural-artistice trebuie să ducă la refacerea într-o viziune nouă a capitalei noastre, pe baza afirmării, într-o îmbinare armonioasă, a elementelor arhitecturii românești și a cuceririlor arhitecturii și tehnicii construcțiilor pe plan mondial.



ANGAJAMENTUL ARTIŞTILOR PLASTICI

Într-o telegramă adresată C.C. al P.C.R., tovarăşului Nicolae Ceauşescu, membrii Uniunii Artiştilor Plastici dau o înaltă apreciere activităţii neobosite a secretarului general al partidului pentru înlăturarea urmărilor cutremurului, pentru readucerea la normal a întregii vieţi economice şi sociale.

Alături de întregul popor — se subliniază în telegramă — artiştii plastici din patria noastră vă mulţumesc din inimă pentru grija părintească ce, cu tot noianul grijilor ce v-au asaltat, aţi arătat-o în situaţia grea în care ne-am aflat în urma cutremurului.

Dincolo de gestul simbolic al donării unor lucrări de artă pentru apartamentele repartizate de stat familiilor sinistrate — manifestare spontană a maselor de artişti, şi vărsarea la contul omeniei a sumelor încasate din vînzarea lucrărilor de artă, la cele peste 20 de expoziţii organizate pînă acum în Bucureşti şi în judeţe, obştea noastră se angajează să facă din expoziţiile înscrise în programul Festivalului naţional «Cîntarea României» un moment de vîrf al afirmării posibilităţilor creatoare, ale talentului şi sensibilităţii poporului român.

Vă asigurăm, iubite tovarăşe Nicolae Ceauşescu — se spune în încheierea telegramei — că vom face din anul 1977, anul centenarului independenţei noastre de stat, un prilej de afirmare hotărîtă şi valoroasă a artelor noastre plastice, atît în ţară, cît şi peste hotare, căutînd să contribuim prin efortul nostru creator la îndeplinirea măreţului plan de desăvîrşire a construcţiei socialiste în patria noastră şi de înaintare spre comunism.

CONTUL OMENIEI ŞI AL SOLIDARITĂŢII

Artiştii plastici bucureşteni au selecţionat un fond de circa 650 lucrări de pictură, grafică, sculptură mică, obiecte decorative utilitare pe care le-au oferit drept contribuţie la contul omeniei. 500 dintre acestea au fost prezentate în expoziţia cu vînzare de la galeria «Orizont». Pînă la sfîrşitul lunii martie au fost vîndute lucrări în valoare de peste 120 000 lei. Cu aproximativ 150 de lucrări, în majoritate picturi semnate de plasticieni de primă importanţă, au fost organizate, cu concursul asociaţiilor de locatari, o serie de microexpoziţii în holurile blocurilor ce adăpostesc pe sinistraţi; locatarii au avut astfel posibilitatea să-şi aleagă lucrările de artă pentru noile lor locuinţe. Printre participanţii la asemenea acţiuni de adîncă generozitate se numără reprezentanţi de frunte ai plasticii româneşti: Virgil Almăşanu, George Apostu, Corneliu Baba, Traian Brădean, Horia Bernea, Zoe Băicoianu, Sabin Bălaşa, Vasile Celmare, Brăduţ Covaliu, Mac Constantinescu, Boris Caragea, Octav Grigorescu, Vasile Kazar, Ligia Macovei, Viorel Mărginean, Ion Musceleanu, Ovidiu Maitec, Georgeta Năpăruş, Constantin Piliuţă, Ion Pacea, Ion Sălişteanu, Dorian Szasz etc.

Sălile Galeriei de artă din Cluj-Napoca au găzduit o expoziţie de artă plastică cu vînzare în beneficiul sinistraţilor. Au fost expuse 250 de lucrări de artă plastică şi decorativă şi un mare număr de obiecte de artă utilitară aparţinînd membrilor filialei, membrilor cenaclului tineretului şi ai fondului plastic. Pînă la sfîrşitul lunii martie au fost realizate fonduri în valoare de 70 000 lei. De asemenea, artiştii plastici clujeni au subscris în contul omeniei peste 20 000 lei. A fost selecţionat un fond de lucrări evaluat la circa 250 000 lei pentru noile locuinţe ale sinistraţilor.

Artiştii plastici maramureşeni, membri ai Filialei Baia Mare a Uniunii Artiştilor Plastici, au hotărît ca acelor cetăţeni care se vor muta în blocurile ce vor fi construite de echipele de constructori din Maramureş să le fie dăruite, pentru decorarea interioarelor, circa o sută de lucrări semnate de pictorii, sculptorii şi graficienii băimăreni. Trimiterea lucrărilor se va face pe măsură ce constructorii vor preda viitorilor locatari noile apartamente. De asemenea, oraşului Zimnicea artiştii plastici maramureşeni îi vor dona, pînă la sfîrşitul anului, o expoziţie selectivă de circa 65—70 de lucrări aparţinînd celor mai reprezentativi plasticieni contemporani din Maramureş.

Artiştii plastici piteşteni au organizat o expoziţie de artă plastică cu vînzare, fondurile fiind virate în întregime în «Contul 1977».

Artiştii plastici din Galaţi au organizat o expoziţie de pictură, sculptură şi artă decorativă cu vînzare, sumele realizate urmînd să fie depuse în «Contul 1977».

La galeriile de artă «Alfa» din Arad a fost deschisă cea de-a doua expoziţie cu vînzare a filialei U.A.P. din localitate.

Membrii filialei Iaşi a Uniunii Artiştilor Plastici au deschis la galeriile «Cupola» o expoziţie cu peste 60 de lucrări de artă plastică — pictură, sculptură, grafică şi artă decorativă. Fondurile ce se vor realiza din vînzarea lucrărilor vor fi donate în «Contul 1977».

Pînă la sfîrşitul lunii martie, la expoziţia organizată de artiştii plastici din Tîrgu Mureş au fost vîndute lucrări în valoare de 36 000 lei, fondurile fiind depuse în «Contul 1977».

Alte expoziţii cu vînzare avînd aceeaşi destinaţie au fost organizate de membrii U.A.P. la Braşov, Timişoara, Constanţa, Satu Mare, Buzău, Miercurea Ciuc, Oradea.

Cunoscutul artist plastic Gy Szabo Bela din Cluj-Napoca a depus în Contul omeniei suma de 10 000 de lei.

Profesorul Eduard Trier, de la catedra de teorie şi istorie a artei a Universităţii din Bonn, a cedat drepturile de autor cuvenite pentru studiul «Despre problema mărimii în plastica secolului XX», publicat în revista Arta nr. 1/1976, în «Contul 1977».

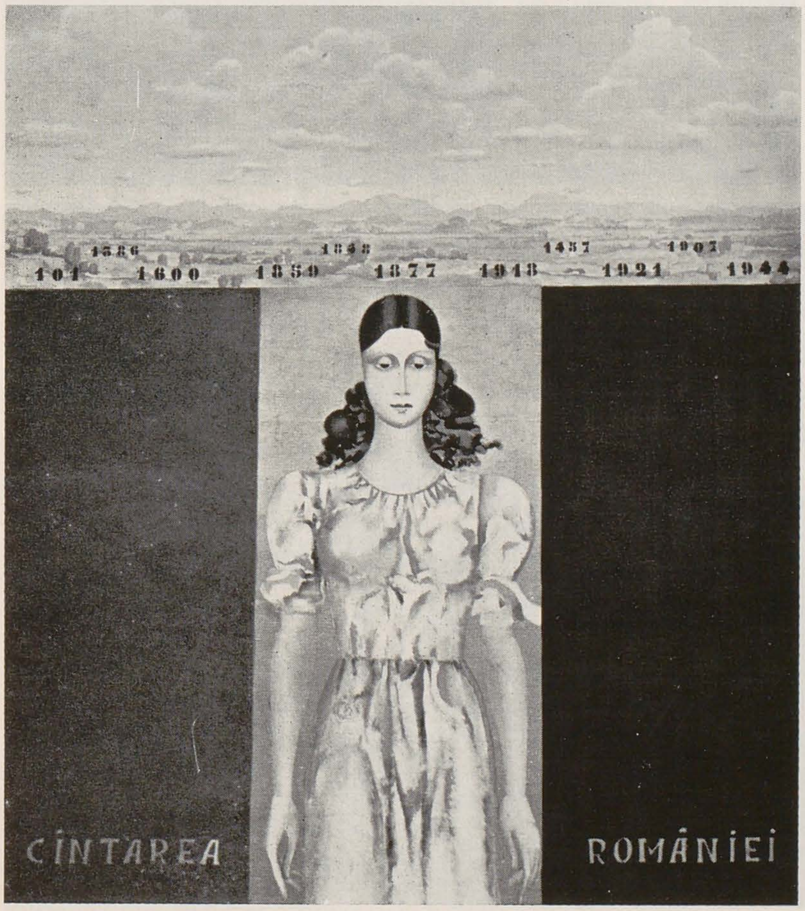
SALONUL MUNICIPAL DE PICTURĂ ŞI SCULPTURĂ '76

Salonul de pictură și sculptură al municipiului București a avut loc în perioada decembrie 1976 — ianuarie 1977 la sala Dalles. Au participat 314 artiști care au expus 367 lucrări. Juriul a fost compus din Alexandru Cebuc (președinte), Traian Brădean, Ștefan Câlția, Ion Gheorghiu, Viorel Mărginean, Ion Musceleanu, Eugen Popa, Vladimir Șetran, Ion Irimescu, Grigore Minea, Iulia Oniță, Dumitru Pasima, Paul Vasilescu, Dan Grigorescu, Petre Oprea, Georgeta Peleanu Marin, Petru Popovici, Sorin Stinghe (membri), Lucian Mașek (secretar).

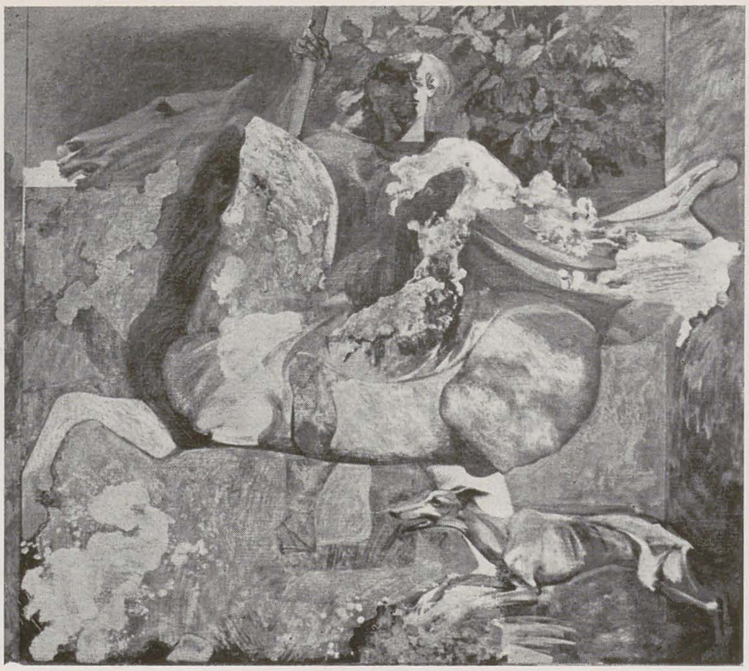
Judecat în contextul manifestărilor artistice republicane, Salonul bucureștean de pictură și sculptură se înfățișează ca un moment de necesară pauză. Într-adevăr, organizat nu mult după expoziția națională din vara anului 1976, dar cu puțin înainte de marile expoziții omagiale, *1907* și *Independența*, Salonul bucureștean de la Dalles din decembrie trecut s-a aflat într-o oarecare dificultate de resurse, pe care simezele au resimțit-o cu destulă claritate.

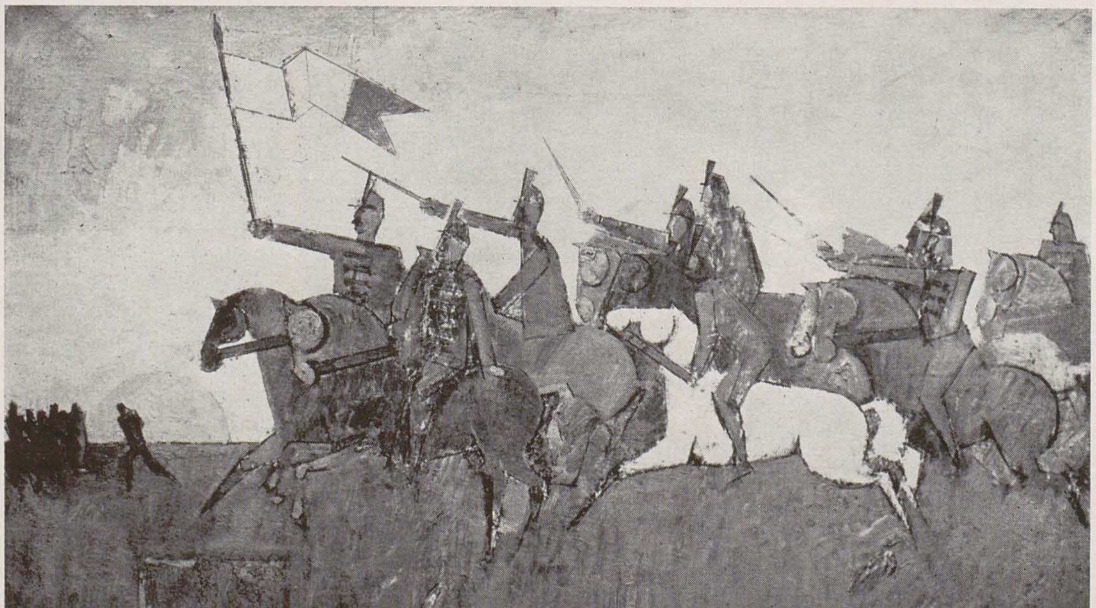
În raport cu expoziția din vară, Salonul bucureștean 1976 a marcat un evident reflux, dar, trebuie precizat din capul locului că, la coborîrea ștachetei a contribuit, nu puțin, lipsa de exigență sau de consecvență a juriului. Datorită acestui fapt, expoziția a fost maculată cu lucrări de calitate mediocră, iar unele sectoare ca, de exemplu, traseul scărilor și « buzunarele » sălii de sus, au fost, literalmente, invadate de lucrări a căror prezență nu putea, sub nici o formă, asigura nivelul de exigență și de program artistic reclamat, necesarmente, de un Salon. Panotarea confuză și risipirea lucrărilor unor artiști în săli diferite a prejudiciat, deasemeni, unității întru echilibru și expresie a expoziției municipale, dovedindu-se, odată mai mult, că o bună panotare trebuie urmărită cu consecvență de organizatori, pentru a nu pune sub semnul îndoielii eforturile conjugate ale artiștilor, care, prezentîndu-se la o expoziție de acest profil, de o atare cuprindere, au dreptul, cel puțin, la o foarte competentă organizare.

Dar, dincolo de aceste observații, care nu sînt totuși cum ar vrea să pară, de detaliu, este, fără îndoială, mai importantă o analiză a lucrărilor cu care artiștii au reușit să înzestreze manifestarea de la



1. MIHAI RUSU: *Cîntarea României*, ulei; 2. GEORGETA NĂPĂRUȘ: *Legendă*, ulei





Dalles, dovedind, în conjunctura expozițională mai sus amintită, că atelierele sînt într-o continuă efervescență, că există posibilitatea răspunderii, chiar la mici intervale, la solicitări de înalt comandament ca profil programatic și de imperioasă calitate.

Principala caracteristică a marelui ansamblu de lucrări prezentate în cadrul Salonului bucureștean mi se pare a fi o nuanțată și stimulatoare întîlnire între ipostazele lirice și cele epice ale sensibilității artistice. În acest sens o lucrare care poate fi considerată cu valoare de termen de referință este excepționala compoziție prezentată de Ion Nicodim și intitulată sugestiv *Jocul soarelui cu apa*. Este proprie acestei lucrări încorporarea într-un limbaj deosebit de subtil a virtuților lirice, dar și a unei simbolici cu perspectivă epică, metafora plastică realizîndu-se cu ajutorul elementelor de figurație formală, prin contrastul dintre elemente, prin contrastul dintre generații, dar, în același timp, prin armonioasa și implacabila legătură dintre acestea. De mult nu am văzut o lucrare de Ion Nicodim cu asemenea calități de expresie, de mult simezele expozițiilor noastre nu au beneficiat de rostirea atît de complexă a unei atitudini artistice. La reușita lucrării un rol hotărîtor revine finisajului, acelui insistent dar cu grijă disimulat travaliu al detaliului, în care ochiul atent deslușește o formație clădită cu răbdare, o formație în care se întîlnesc, pe culmile desăvîrșirii, aptitudinile de artizan și largul « respiro » al artistului creator.

Spuneam, deci, că în expoziția de la Dalles caracteristica definitorie este oscilarea între liric și epic, sau confluența dintre aceste ipostaze. Această oscilare poate fi urmărită în diferite tipuri de lucrări, simptomatică fiind revenirea la unele genuri tradiționale de la natură statică și peisaj pînă la compoziția cu caracter tematic sau simbolic. Oscilarea de care vorbim poate fi înțeleasă fie prin aceea că unii artiști sînt mai apți pentru modul liric sau, dimpotrivă, pentru cel epic, dar și mai interesantă este regăsirea în ansamblul aceleiași lucrări a ambelor atitudini, a ambelor valențe de expresie.

Referirea la liric și la epic, în cadrul expoziției de la Dalles, ar putea provoca o reacție negativă din partea celor care mai cred că pictura se poate detașa, ba chiar izola cu totul de literatură și, în general, de celelalte categorii ale creației artistice. Personal cred că a urmări realizarea unei picturi « pure » echivalează cu confundarea unei arte, ca scop al unei suverane comunicări, cu mijloacele sale. Culoarea, desenul, modalitățile combinatorii ale acestora nu sînt prin ele însele pictură, ci doar instrumente ale sale pentru a transmite o sumă de sentimente și de gînduri, o experiență elevată pe planul sensibilității artistice. Or, în măsura în care pictura este un mod specific de comunicare artistică, iar arta picturii înseamnă desăvîrșirea acestui mod, fără îndoială că înlăuntrul său se regăsesc, deopotrivă, acele atitudini care, în mod obișnuit, sînt raportate la literatură, dar care se regăsesc, firesc, în toate celelalte arte, fie că este vorba despre spectacol sau despre muzică.

Deci liricul sau epicul, muzicalul sau dramaticul sînt calități care pot fi invocate cu egale drepturi pentru definirea unei opere picturale, fără ca prin aceste referiri calitatea specifică a ideii picturale să fie prejudiciată.

Că lucrurile stau așa, dovadă, printre altele, lucrările prezentate de Virgil Almășanu și Octav Grigorescu, prima intitulată *Compoziție*, cea de a doua *Arderea arhondologiei la 1848*. Sînt, aceste lucrări, dincolo de imaginea propriu-zisă, un foarte penetrant dialog cu istoria convertită fie într-un ansamblu cu valoare de simbol, fie într-un document de epocă interpretată într-o viziune modernă.

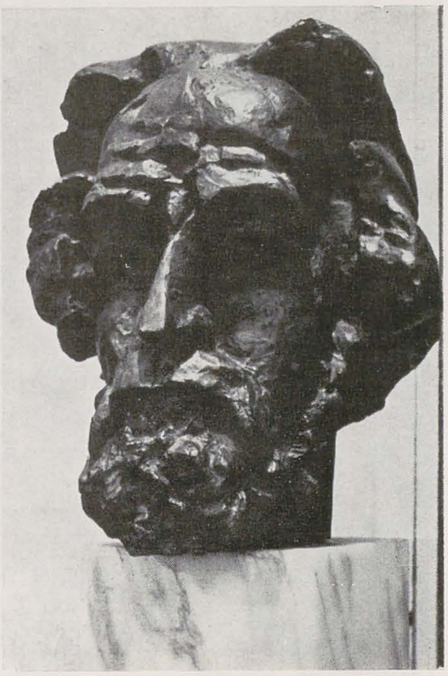
Sînt de amintit, în aceeași ordine de idei, lucrările lui Mihai Rusu *Împlinire* și *Cîntarea României*, compoziția *Tinerețe* semnată de Vasile Celmare sau ampla pînză intitulată *Antrenament* pe care a prezentat-o la Salonul bucureștean pictorul Ion Bitzan. În categoria compozițiilor complexe care se doresc a fi un comentariu implicat al istoriei trecute sau contemporane se mai cer menționate lucrările lui Constantin Blendea, *Linii de înaltă tensiune*, Horea Mihai, *1907 — prefigurare*, Gheorghe Iacob, *Dezvoltare*, Georgeta Năpăruș, *Legendă*, Viorica Velescu-Ilie, *Compoziție*, Gina Hagiu-Popa, *Noaptea anului nou*. Referiri directe la evenimentele istorice a căror sărbătorire este înscrisă în agenda anului 1977 apar în lucrarea lui Brăduț Covaliu, *1907 — execuția*, în lucrarea lui Bogdan Pietriș, *București — 1877* sau în compoziția în care în mod deliberat este urmărit un efect de narațiune populară, *Trecerea armatelor române peste Dunăre*, datorată lui Constantin Piliuță.

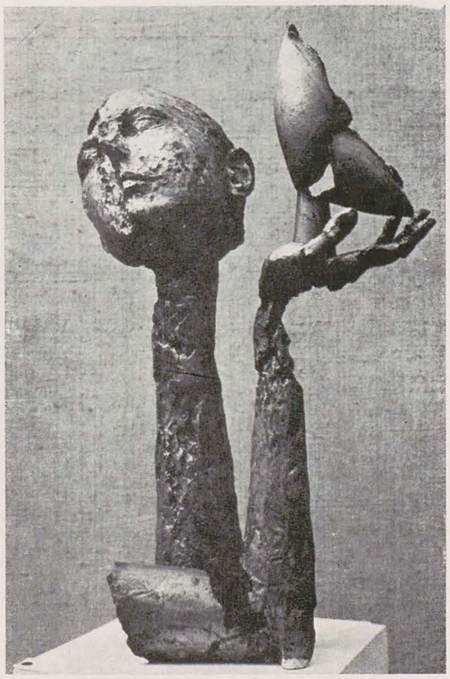
Consecvent unei redări monumentale a peisajului contemporan, Vladimir Șetran a fost prezent în expoziție cu o ilustrare a marelui spectacol pe care îl oferă cîmpiile irigate: *Pentru o recoltă bogată*. Este de remarcat, în legătură cu această lucrare, constituirea în pictura românească contemporană a unui gen de întîlnire dintre compoziția figurativă și peisaj, gen care are, în raport cu peisajul, avantajul de a încorpora valențe mai tipice cu caracter social și care, în raport cu compoziția, beneficiază de avantajul unui dialog mai deschis cu natura. De altfel mai mult decît alte expoziții din ultimii ani, Salonul bucureștean 1976 reține atenția prin numărul mare de peisaje. Spunînd peisaje, nu înțelegem neapărat tipul tradițional al genului în cîmpul căruia imaginile din natură apar interpretate într-un fel sau altul. Peisajul modern, acela pe care îl regăsim tot mai frecvent în ultimii ani, este un peisaj în care sensul comunicării cu lumea implică o mai profundă notă critică, un demers mai lucid către sensurile reale ale existenței. Tocmai datorită acestei deschideri către complexitatea lumii înconjurătoare, așa-numitele peisaje ne apar deseori sub forma unor autentice compoziții, uneori cu numeroase suprapuneri de momente, un peisaj putînd să fie doar un pretext pentru rememorarea unor fapte, a unor trăiri.

Gen de veche și de nobilă tradiție în pictura românească, peisajul este ilustrat în expoziția de la Dalles în primul rînd prin penelurile inspirate ale unor mari maeștri. Ne referim la magistralul *Peisaj din Toledo* expus de Corneliu Baba, operă de plenară generozitate artistică, sau la subtilul *Peisaj cu soare*, în care recunoaștem acea mereu tandră întîlnire cu lumea din pictura lui Catul Bogdan. Peisajul lui Ștefan Constantinescu sau acela prezentat de Micaela Eleutheriade,

---

1. MARIN GHERASIM: Decebal, ulei; 2. ION ȘTENDL: Cavalerul trac, ulei; 5. FLORIN NICULIU: Mihai Viteazul, ulei; 6. OCTAV GRIGORESCU: Arderea arhondologiei la 1848, ulei; 7. BRĂDUȚ COVALIU: 1907 — execuția, ulei; 8. VIRGIL DAVID: Căpitanul Walter Mărăcineanu, ulei; 9. AUREL NEDEL: Șarja roșiorilor, ulei





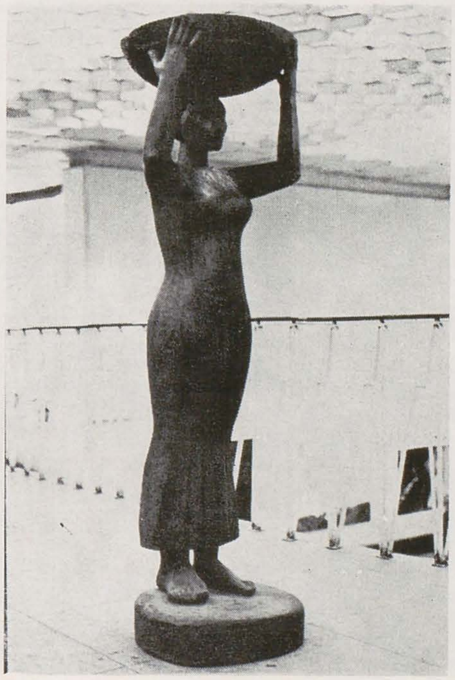
Primăvara Ligiei Macovei sau *Lanurile pe deal* semnat de Ion Popescu Negreni sînt tot atîtea prilejuri pentru a rememora tradiția solid constituită a comunicării cu natura, tradiție pe care pictura românească a știut să o păstreze cu statornicie.

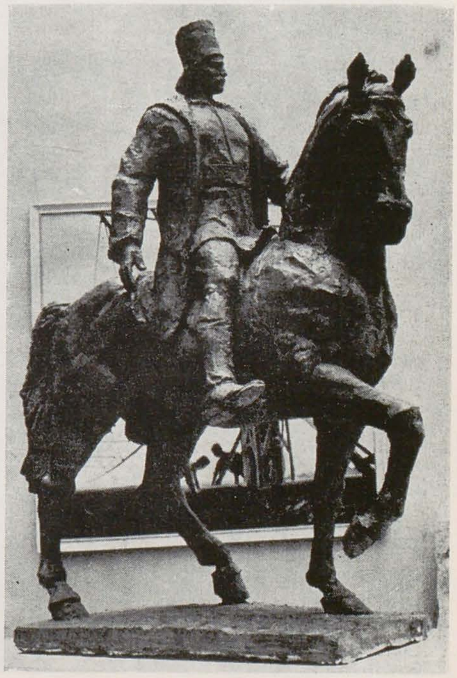
Acestor peisaje prin excelență lirice le pot fi alăturate cu folos lucrările lui Gheorghe Răducanu *(Munții lui Ștefan cel Mare)*, Petru Popovici *(Zimnicea* și *Margine de București)*, Petre Dumitrescu-jr. *(La Pcienița)*, Mihai Bandac *(Noiembrie* și *Toamna la malul mării)*, Brăduț Covaliu *(Frumoasele ponoare)*, Gabriel Catrinescu *(Peisaj la Mogoșoaia)*, Carolina Iacob *(Livezi)*, Dan Cristian *(Peisaj la Călărași)*, Gheorghe Anghel *(Marea)*, Emilia Niculescu *(Peisaj* și *Peisaj de iarnă)*.

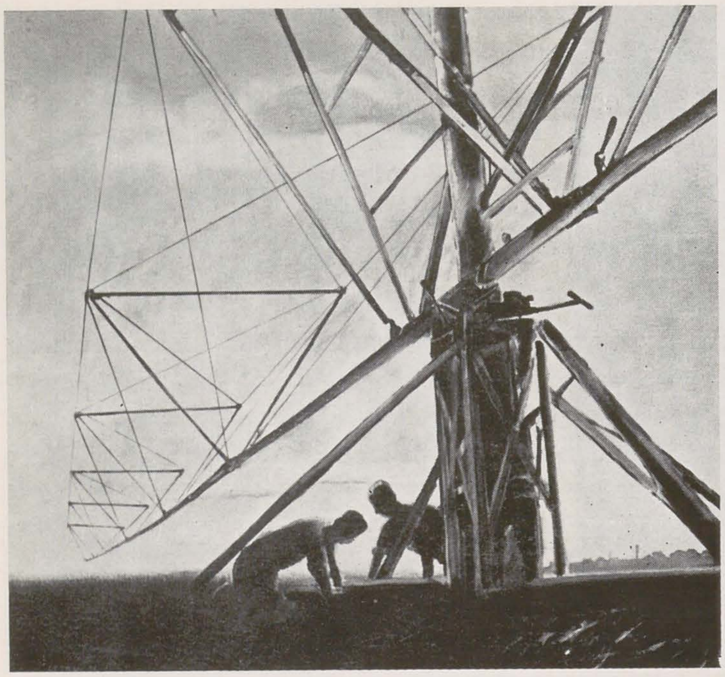
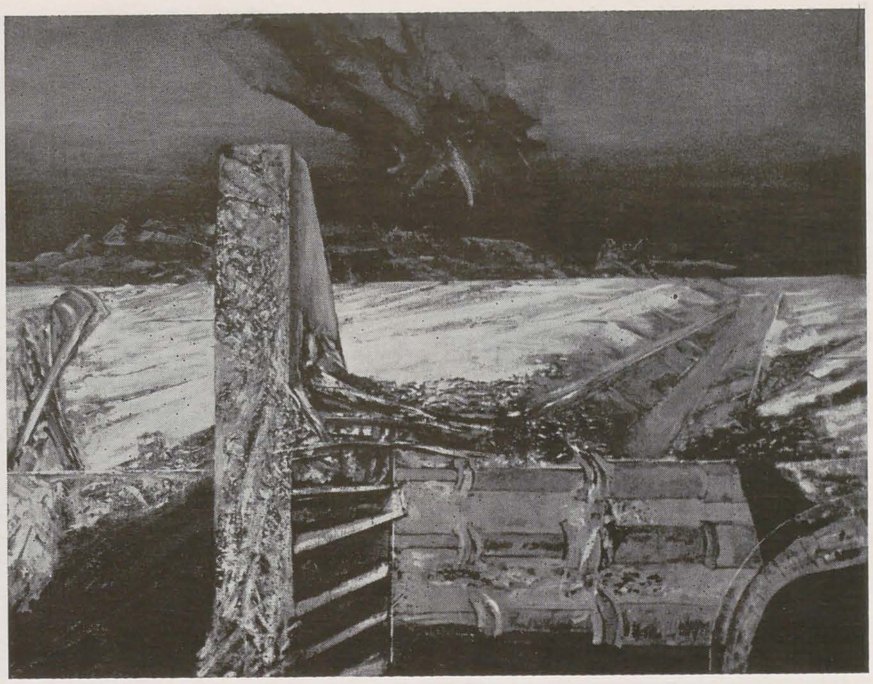
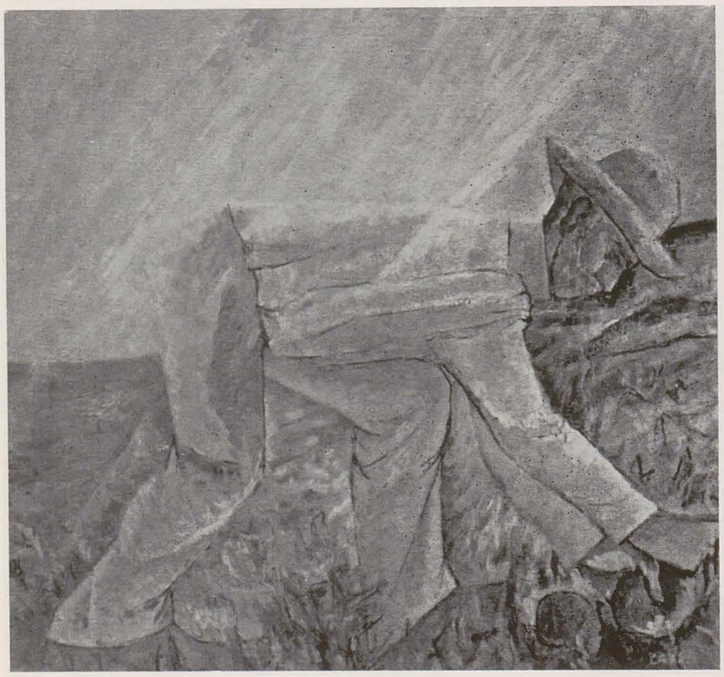
Încrîncenat și dramatic, peisajul *Drum*, de Ștefan Câlția, echivalează cu o compoziție cu personaje și odată mai mult ne convingem că în pictură totul este posibil atunci cînd sensibilitatea plastică beneficiază deopotrivă de un bogat bagaj de sentimente și de o mare forță intelectuală. Datorită perspectivei plonjante și dinamicii planurilor, peisajele lui Viorel Mărginean, *Așezare* și *Toamna în roșu*, deși principial îndatorate unor motive frecvent utilizate, se înscriu în categoria modernă a peisajului comentat, a peisajului în care ideea de compoziție decorativă este implicată. Același lucru se poate spune despre *Vapoarele* lui Ion Pacea sau despre încîntătoarea panoramă a *Străzii Lipscani* cu care este prezent în expoziție Vasile Grigore.

Comentariul lumii înconjurătoare cu înregistrarea critică a modificărilor intervenite prin fapta inspirată a constructorilor de astăzi este propriu mai ales acelor peisaje monumentale care vor să surprindă aspecte din agricultura sau din industria României socialiste. Amintim, în primul rînd, *Arătură la Măcin-irigații*, de Theodor Moraru, *Cariera de piatră din Dobrogea*, de Nicolae Groza, *Nocturna* lui Eugen

1. ION IRIMESCU: *Henri Catargi*; 2. LIVIU RUSSU: *Pașoptist*, ghips; 3. ANTON EBERWEIN: *Poetul Vasile Voiculescu*, bronz; 4. LIANA AXINTE: *Pacea tinerei femei*, teracotă; 5. GRIGORE MINEA: *Nike*, marmură; 6. VASILE GORDUZ: *Monolog despre pace*, bronz; 7. NECULAI PĂDURARU: *Adriana*, bronz; 8. IULIA ONIȚĂ: *Textilista*, bronz; 9. MIHAI ISTUDOR: *Bătrîna*, ghips; 10. BENȚE TIBERIU: *Maternitate*, lemn; 11. CORNELIU CAMAROVSCHI: *Rod*, lemn; 12. CRIȘAN BELA: *Rodul pămîntului*, lemn; 13. HORIA FLĂMÂNDU: *Avram Iancu*, ghips; 14. PAUL VASILESCU: *Dante*, bronz; 15. FLORIN CODRE: *Tudor Vladimirescu*, ghips





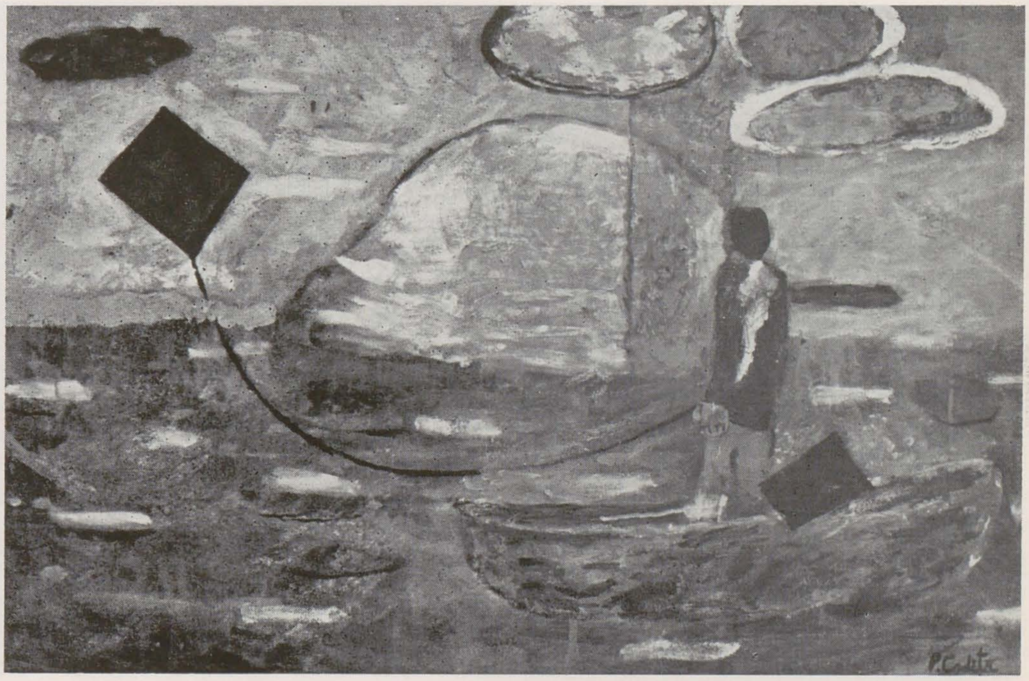
Popa, *Industriala* lui Adrian Maftei, sau *Construcții-baraj* de Rodica Lazăr. Principial, aceste lucrări se înscriu în categoria peisajelor, dar ele sînt mai mult decît atît, constituind adevărate pagini de cronică pentru istoria contemporană, iar prin modalitățile de limbaj, aparțin marilor panouri proprii picturii moderne, cu efecte clare și percutante.

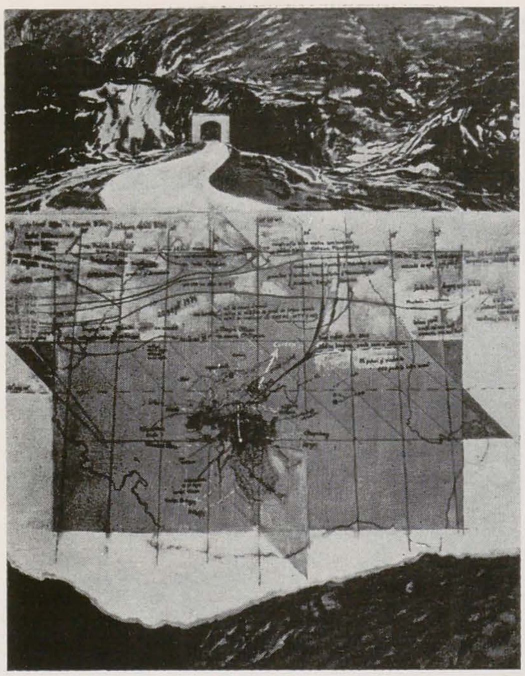
Nu vom încheia aceste rînduri închinate picturii din Salonul bucureștean 1976 fără să amintim acele solilocvii cromatice din naturile moarte expuse de Alexandru Ciucurencu și, mai ales, fără să omagiem, odată și încă odată, memoria marelui maestru Henri Catargi. Făurite cu mijloace intrate de mult în tradiția picturii postimpresioniste a secolului XX, operele maestrului Catargi rămîn în permanență moderne prin prospețimea și vigoarea sentimentului, prin puritatea cristalină a organizărilor spațiale, prin divagările lirice într-un spațiu care este deopotrivă real și ideal.

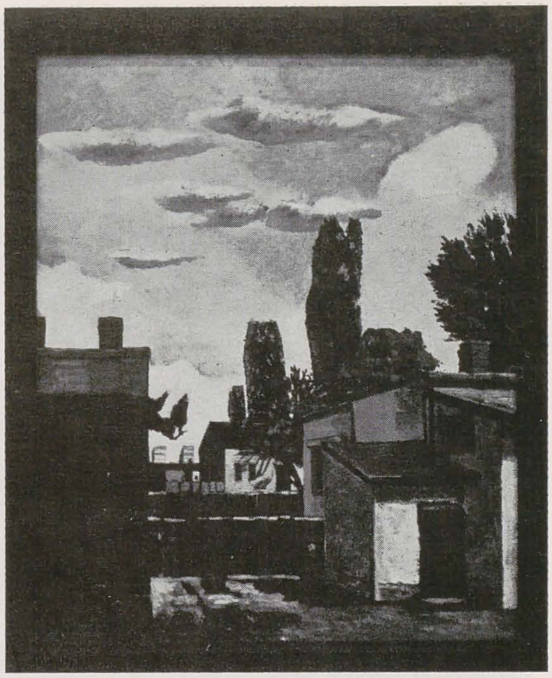
Ponderea sculpturii în Salonul bucureștean 1976 se resimte de absența mai multor creatori de primă mărime. Ne referim la absențele lui George Apostu, Ovidiu Maitec, Constantin Lucaci, artiști de la care ar fi fost de așteptat o consistentă participare. Lucrările prezentate au fost, în general, de mai mică anvergură decît cele din expozițiile precedente, lucru explicabil dacă ținem seama de faptul că în ultimul timp foarte mulți sculptori au fost angajați în realizarea unor machete de monumente.

Mai bine ilustrat, portretul beneficiază de cîteva notabile lucrări datorate lui Alexandru Gheorghiță, Constantin Popovici și Iulia Oniță. Mai puțin inspirat decît în precedenta expoziție, Adrian Popovici expune totuși un notabil portret de astronom. Un talent care pare să-și afirme tot mai viguros personalitatea este Ion Iancuț, prezent în expoziția de la Dalles cu un promițător proiect de monument *Ștefan cel Mare*. În categoria studiilor și proiectelor de calitate se cere a

1. VLADIMIR ŞETRAN: *Pentru o recoltă mai bogată*, ulei; 2. THEODOR MORARU: *Arătură la Măcin*, ulei; 3. PAUL GHERASIM: *Culegător pe cîmp*, ulei; 4. GHEORGHE ANGHEL: *Marea*, ulei; 5. MIRCEA IONESCU: *Vestigii arheologice*, ulei; 6. BENONE ŞUVĂILĂ: *Toamna la Mogoşoaia*, ulei; 7. TRAIAN BRĂDEAN: *La trecutu-ţi mare, mare viitor*, ulei; 8. PAVEL CODIŢĂ: *Peisaj cu zmeu*, ulei; 9. GINA HAGIU POPA: *Dealuri cu vii*, acrilic; 10. ELENA GRECULESI: *Doi tineri*







fi amintit *Dante* de Paul Vasilescu, un virtual frumos monument, avîntata *Victorie* a lui Grigore Minea, lucrare pe care am dori-o ridicată la scară monumentală, sau compoziția *Aripi* de Elena Hariga-Avramescu. *Balada lui Manole* i-a prilejuit lui Pavel Bucur o nouă și izbutită interpretare, demnă de reținut fiind închiderea într-o formă statică a unei figuri într-o continuă zbatere, simbol al neliniștii permanente a creatorului.

O izbutită armonizare a momentului de liniște și de mișcare pe care-l poate încorpora la un moment dat un trup omenesc oferă Mihai Buculei în al său *Studiu* dăltuit în piatră.

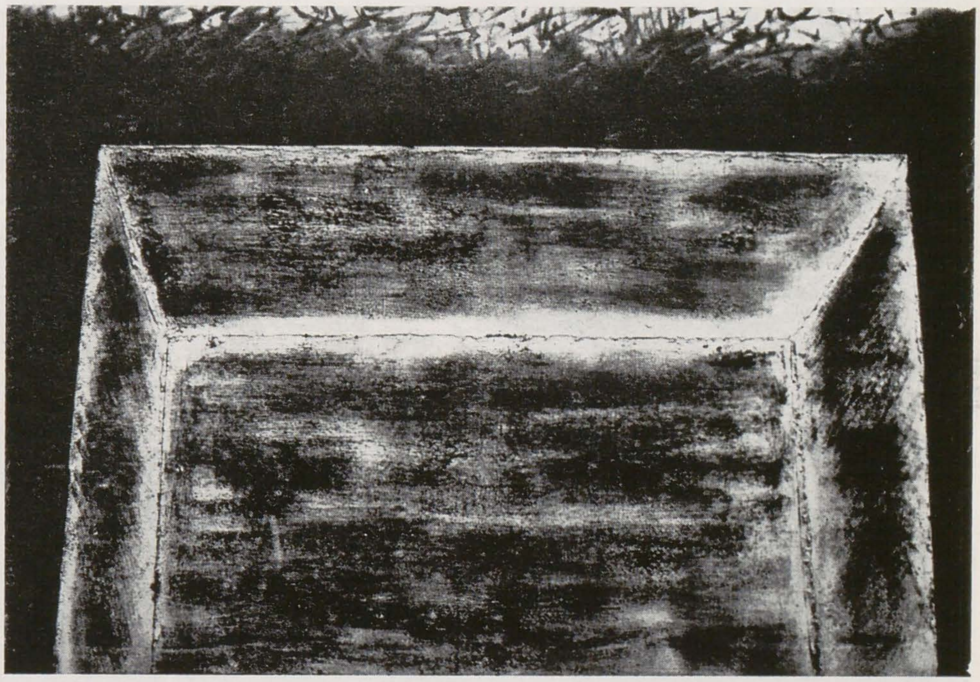
Încununînd expoziția prin programul tematic și prin tratarea monumentală, relieful *Posada*, de maestrul Ion Jalea, și monumentul *Tudor Vladimirescu*, de Florin Codre, se situează în categoria acelor preocupări ale sculpturii românești în ultimii ani, angajată în vederea realizării unor monumente de for public. Alăturarea unui maestru cu un artist tînăr nu pare deloc întîmplătoare în contextul expoziției de la Dalles, pentru că, într-adevăr, în cadrul acestei importante manifestări artistice aportul artiștilor tineri a fost mai consistent decît în alte ocazii, dîndu-se, astfel, garanții sigure viitorului nostru artistic.

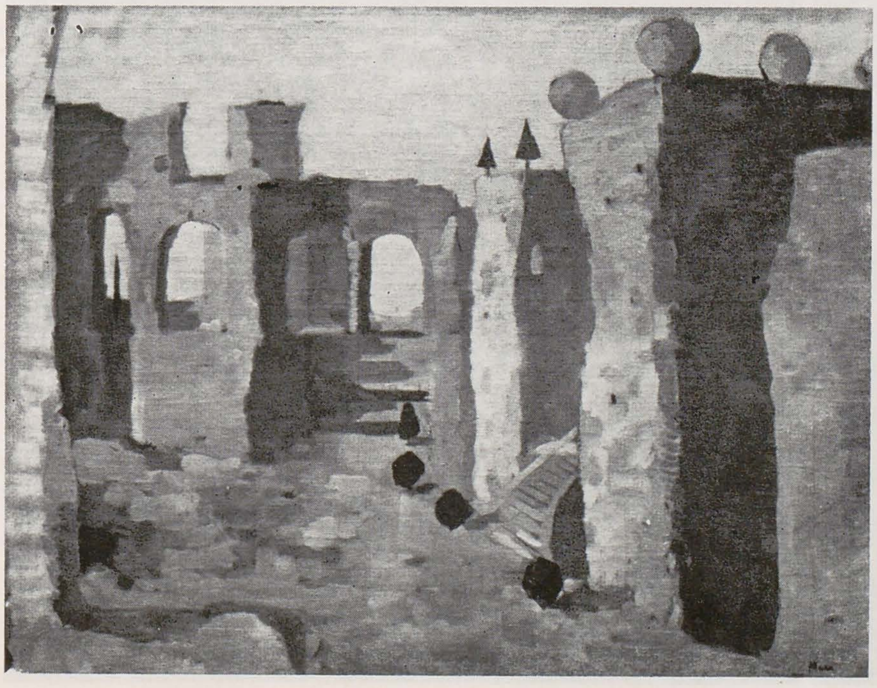
În încheiere, dorim să scoatem odată mai mult în evidență caracterul de punte de legătură pe care Salonul bucureștean l-a avut, asigurînd trecerea de la o mare manifestare artistică la un grup mai amplu de alte manifestări care, toate laolaltă, vor da o configurație solemnă anului 1977.

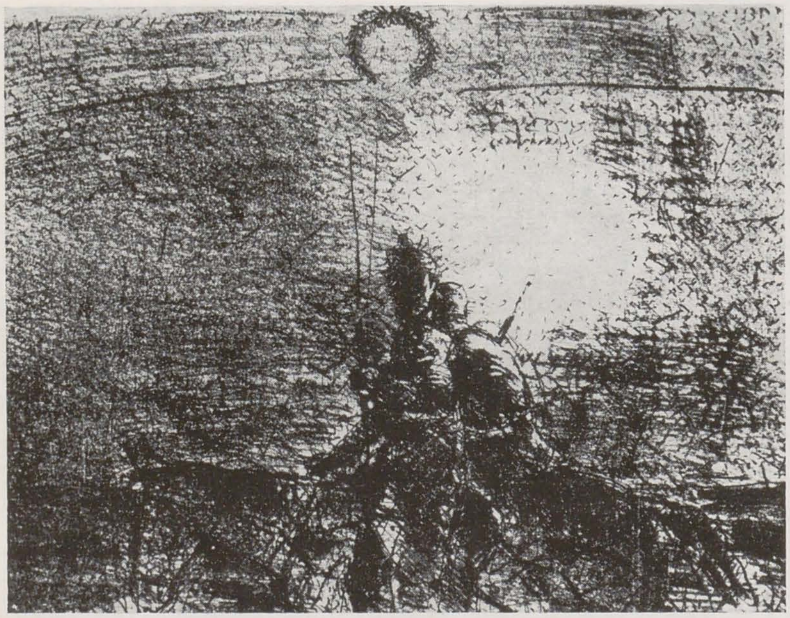
VASILE DRĂGUȚ

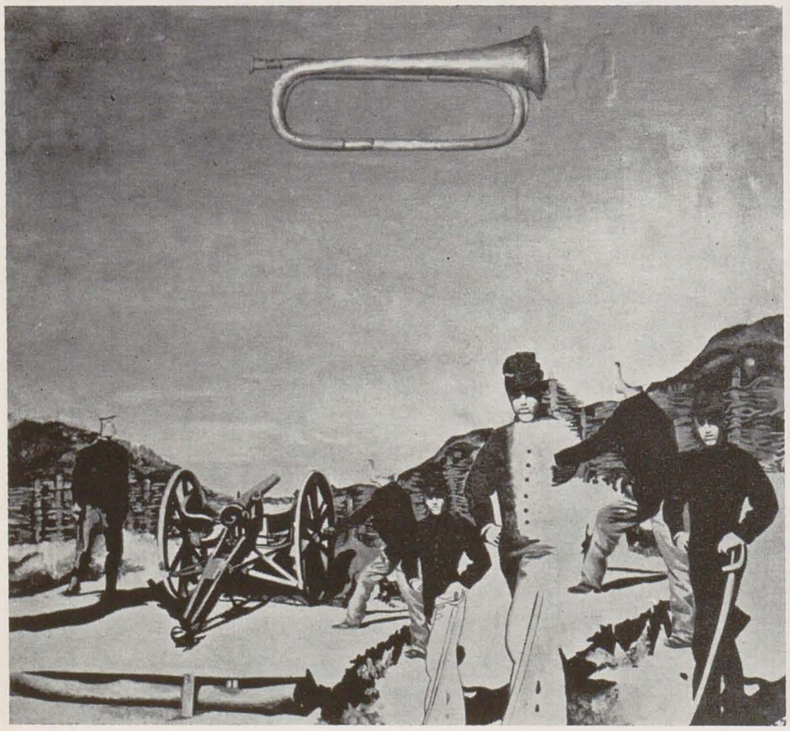
---

1. DECEBAL NIȚULESCU: Transfăgărășanul, ulei; 2. CATUL BOGDAN: Compoziție, ulei; 3. ȘTEFANIA GRIMALSCHI DOBREF: Peisaj, ulei; 4. ȘTEFAN CONSTANTINESCU: Peisaj, ulei; 5. CONSTANTIN PILIUȚĂ: Scriitorul Marin Preda, ulei; 6. ALEXANDRU SZATHMARY: Patinatori, ulei; 7. MIHAI CISMARU: Peisaj, ulei; 8. ȘERBAN GABREA: Semne ale memoriei, ulei; 9. SORIN DUMITRESCU: Construcție receptaculară, ulei; 10. CONSTANȚIU MARA: Ruine romane, ulei; 11. VIORICA VELESCU ILIE: Compoziție, ulei









EXPOZIŢIA TINERETULUI CLUJ-NAPOCA

« Libertatea națională și independența statală a României în conștiința tineretului »

Organizată de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist, de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, de Uniunea Artiștilor Plastici și de Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor din România, Expoziția de artă plastică « Libertatea națională și independența statală a României în conștiința tineretului » răspunde dezideratelor exprimate de cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu reproduse pe prima filă a catalogului: « Oamenii muncii au nevoie de o artă cu adevărat revoluționară, care să redea în mod veridic și obiectiv realitatea, care să fie pătrunsă de un puternic suflu mobilizator, militînd cu pasiune pentru perfecționarea societății și a omului ».

Dată fiind actualitatea și majora importanță a temei, dat fiind interesul constant și viu pe care toate categoriile de creatori l-au arătat și îl arată pentru această temă, organizatorii au stabilit criterii de participare conform cărora în fața juriului au putut să se prezinte, în condiții egale, membri ai U.A.P., tineri absolvenți ai institutelor de artă, precum și plasticieni amatori. S-a putut opera astfel — desigur nu fără o flexibilitate a criteriilor de judecată — o selecție semnificativă, cu lucrări de calitate, împlinite, în genere, sub semnele unui profesionalism temeinic, responsabil, și ale unei vibrante participări afective, care asigură comunicării intensitate ideatică și autenticitate emotivă. Fapt relevabil, tema a fost înțeleasă de participanți în semnificațiile ei cele mai cuprinzătoare, libertatea și independența identificîndu-se cu lupta seculară pentru dobîndirea și pentru păstrarea lor, cu țara și cu oamenii ei de azi și din totdeauna. De aceea, alăturate cu gust și cu fantezie, în sălile Muzeului de artă din Cluj-Napoca, lucrările se constituie într-un ansamblu unitar, se corelează și se completează reciproc într-o impresionantă imagine corală, în care sînt topite — diferențiat și cu o bogăție a nuanțelor ce ține de individualitatea fiecăruia dintre autorii prezenți — tradiții strălucite ale artei românești. Evident, nu lipsesc, asimilate și prelucrate în funcție de sensibilitatea proprie, cîștiguri ale experiențelor moderne, decantări și concentrări ale exprimării, impuse, în egală măsură, de gustul și de cultura creatorului și spectatorului contemporan.

Caracterul cuprinzător panoramic al expoziției se datorează, în bună măsură, ideii fericite a organizatorilor de a completa materialul inclus prin jurizare cu selecțiuni din opera cîtorva artiști de prestigiu, bine cunoscuți pentru contribuția adusă la îmbogățirea patrimoniului de valori ale plasticii noastre contemporane. Adesea piese de referință în contextul creației fiecăruia dintre autori, întotdeauna purtînd amprenta unor viziuni de aleasă individualitate, *Victoria* de Virgil Almășanu ca și *Moții lancului* (II) de Traian Brădean, *Mărăști — 1917* de Brăduț Covaliu și *Cluj-Napoca în sărbătoare* de Liviu Florean, *Compoziția* lui Octav Grigorescu, *Insurgenții* lui Dan Hatmanu și *Amintirea* lui Zoltan Kovács, alături de peisajele lui Viorel Mărginean și Ion Pacea, de compoziția emblematică a lui François Pamfil, *Tovarășul Nicolae Ceaușescu și tineretul*, și de evocarea istorică a lui Ion Stendl, *Războiul de independență 1877 — Capturarea steagului turcesc*, la pictură, precum și *Cronica* (III) a Corinei Beiu Angheluță și *Compoziția* lui Vasile Kazar, la grafică, rememorează, într-o succintă dar sugestivă sinteză, teme și orientări stilistice reprezentative, continuate azi cu vigoare și cu originalitate de creația tinerilor.

În privința lucrărilor jurizate, reușitele cele mai de seamă și mai numeroase aparțin picturii (numărul tablourilor înregistrate în catalog este de 90). În acord cu tematica expoziției, sînt evocate cu patos, într-o îmbucurătoare varietate stilistică, momente și personalități de seamă ale istoriei naționale în lucrările lui Constantin Andronic (*Reforma agrară*), Corneliu Antonescu *(1907)*, Mircea Baciu (*« Și hotaru Ardealului pohta ce-am pohtit, Moldova și Țara Românească »*), Dan Bimbea *(Mihai Viteazul)*, Alexandru Chira *(Himera răscoalei)*, Colta Onisim *(Moisei 1944)*, Florin Maxa *(Victorie)*, Decebal Nițulescu *(Grup în noapte — Ciclul « Geto-Dacii »)*, Silviu Orăvițan-Crețu *(Nunțile istoriei: Dacii și romanii)*, Anca Pop *(Compoziție pe o temă străveche)*, Constantin Ritivoiu *(Dimitrie Cantemir)*, Doru Rotaru *(Iancu de Hunedoara)*, Andrei Șchiopu *(1848)*, Eugen Tăutu *(Traian și Decebal)*, Tudor Tudan *(Poporul spre Tricolor)*, George Tzipoia *(Rege dac)*. În preajma aniversării unui veac de la proclamarea independenței, o temă cu resurse generoase, ce răspunde unui larg și actual interes, se dovedește participarea glorioasă a armatei române la războiul din 1877, așa cum o arată lucrările lui Ilie Cioartă, Augustin Costinescu, Zamfir Dumitrescu, Sorin Ilfoveanu, Adrian Jemna, Nicolae Maniu, Waldemar T. Mattis, Irina Mimor, Ion Neagu, Horea Paștina, Margareta Popescu, Petru Popovici, Mihai Horia Roșca, Ioan Sbîrciu, Ludmila Stoica, Liviu Stoicoviciu, Ileana Szász, Victor Timofte. Alături, nu sînt puțini autorii care închină picturale poeme prezentului. În compoziții inspirate, semnate de Mihai Așchileanu *(Construim socialismul)*, Grigorescu Ion *(Familie de muncitori, Prînz)*, Ștefan Kancsura *(Așteptînd șarja, Oțelari)*, Adalbert Ledniczky *(Nadia)*, Gheorghe Madarassy *(Veselie)*, Nicolae Maniu *(Culesul roadelor)*, Constantin Marinescu *(Început de șantier)*, Paul George Mihail *(Tineri oțelari)*, Adrian Munteanu *(Constructori)*, Barbu Scărlătescu *(Pe șantier)*, sînt, astfel, prezenți cei care, sub ochii noștri, înscriu în cartea țării file de istorie contemporană. Realizările impresionante ale prezentului sînt evocate cu forță în peisaje industriale, datorate lui Nicolae Georgescu, Tatiana Ionel, Marinela Măntescu, Ion Pantelie, Mihai Trifan etc. Pe o linie de prestigiu a picturii noastre interbelice, peisajul tradițional își găsește interpreți inspirați și sensibili, cum sînt Miron Duca, Nicolae Groza, Ana Ruxandra Ilfoveanu, Gheorghe Minescu, Ana Nagy, Nicolae Tudor, Gheorghe Pantelie, Corneliu Ratcu.

La sculptură, se cuvin consemnate mai ales lucrările de dimensiuni relativ mici, modelate cu sensibilitate, cum sînt compoziția dinamică a lui Constantin Darius înfățișînd un grup de *Daci* călări în așteptarea luptei, portretul lui *Avram Iancu* datorat lui Horia Flămându, basorelieful de un pregnant realism în care Nicolae Kruch jr. evocă o ipostază adînc umană a luptei *Pentru independență* și expresivul portret al lui *Timotei Cipariu* semnat de Alexandru Usineviciu. Dintre lucrările cioplite în piatră se impun *Eroul* lui Mihai Buculei și *Bobîlna* lui Ion Pop.

Alături de diversitatea tehnicilor și de calitatea execuției, lucrările de grafică prezintă o tematică asemănătoare cu aceea de la pictură. Trecutul istoric inspiră imagini semnate de János Bencsik, Lucreția Feodorov, Suzana Fîntînaru, Sofia Frankl, Ion Horvat-Bugnariu, Mihai Pantelimonescu, Cristinel Popescu Kira, Daniela Roja China, Vilmos Szabó și Cristina Toacă, războiul de independență este evocat de Sergiu Dinculescu, Victor Feodorov, Gyöngyvér Horváth, Gabriel Kazinczy, Cassian Labin, Florina Lăzărescu, Gheorghe Maghiar, Petru Măluțan, Wanda Mihuleac, Decebal Nițulescu, Ștefan Orth, Constantin Răducanu, Vasile Săraci, Daniela Schobel, Ernst Schuller, Eva Sütö și Monica Vasinca, în timp ce prezentul, în diferitele sale ipostaze, oferă subiect lucrărilor lui Ioan Bittenbinder, Georgeta Borusz, Ildikó Csapó, Adrian Dumitrache, Denisa Ionescu, Simona Runcan, Györgyi Simon și Iosif Szalai.

Cercetarea atentă a lucrărilor din expoziție conduce, în chip necesar, și la formularea unor rezerve critice. Astfel, la sculptură — unde, regretabil, nu se înregistrează prezența niciunui invitat — dincolo de numărul mic de lucrări, se cere consemnată și îngustimea orizontului tematic. Cu excepția *Memoriei Cetății*, compusă de Virgil Mihăescu în poliester armat cu fibre de sticlă și a lui *Ștefan cel Mare*, cioplit în lemn de către Ion Iancuț, lipsesc lucrările, precum și proiectele cît de cît relevabile de plastică monumentală. Jumătate din cele 25 de sculpturi sînt portrete, iar dintre acestea patru îl reprezintă pe Carol Davila! La grafică, unde numărul lucrărilor este mai mare (69), ne întîmpină, în parte, aceeași stereotipie, derivată atît din interesul, nu întotdeauna temeinic și sincer motivat, pentru portrete — îndeosebi ale eroilor de la 1877 — cît și din manierista insistență cu care compozițiile inspirate de războiul de independență apelează la citate sau sînt deduse în mod direct, mărturisit din faimoase stampe de epocă, bine cunoscute din repetata lor reproducere în cărțile de istorie. În ceea ce privește arta decorativă, dincolo de numărul neconcludent al lucrărilor (10), criteriile de selecție ni se relevă cu dificultate dintr-o lectură a materialului, întrucît tapiserii de ținută semnate de Carmen Groza, Gyöngy Károly Zöld, Carmen Matei, Vintilă Mihăescu, Angela Semenescu și Zoe Vida-Porumb, ca și ceramica lui Nicolae Pop, sînt alăturate unor piese urmărind efecte facile.

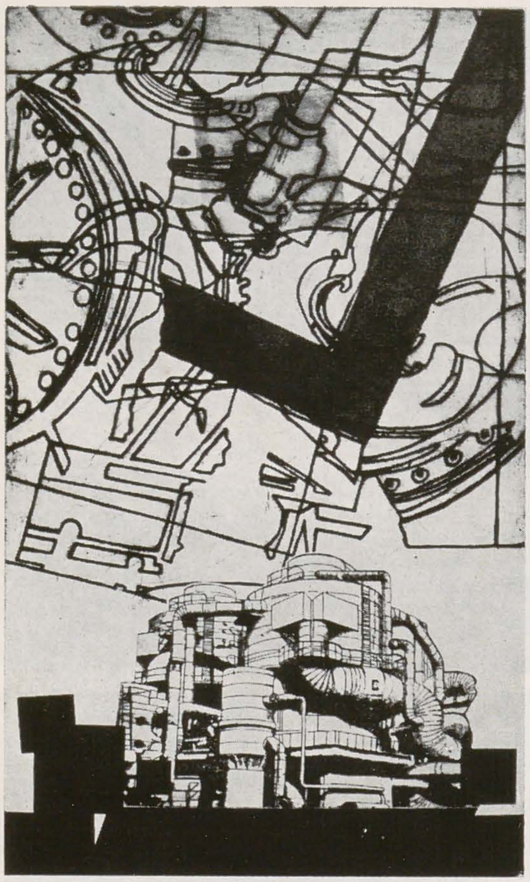
MIRCEA ȚOCA

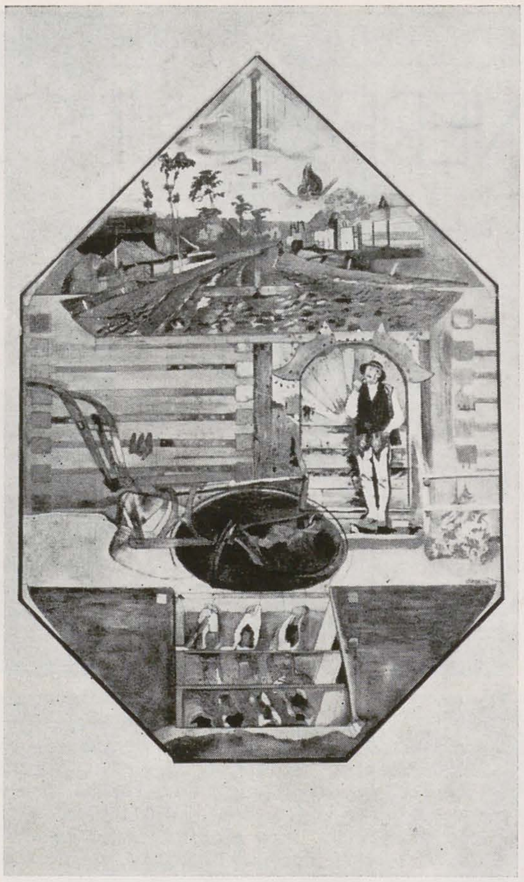
În cadrul expoziției s-au acordat premii. U.T.C. a premiat pe Dan Bimbea *(Mihai Viteazul)*, Zamfir Dumitrescu *(Triptic memorialistic)*, Eugen Tăutu *(Traian și Decebal)*, la pictură; Ion Pop, muncitor la Șantierul hidroenergetic de la Tarnița *(Bobîlna)*, la sculptură, Georgeta Borusz *(Șantier, Constructori)*, Adrian Dumitrache *(Secvențe cotidiene, Portret)*, Suzana Fîntînaru *(Spațiu carpato-dunărean)*, la grafică. Premiul U.A.P. a revenit graficianului Simona Runcan *(Peisaj industrial)*, iar Premiul Consiliului Central al U.G.S.R. pictorului Ștefan Kancsura *(Oțelari)*.

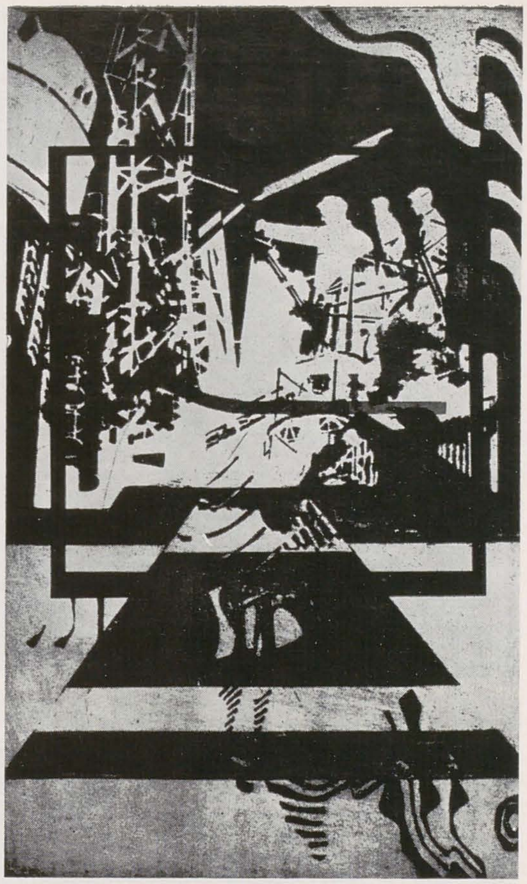
---

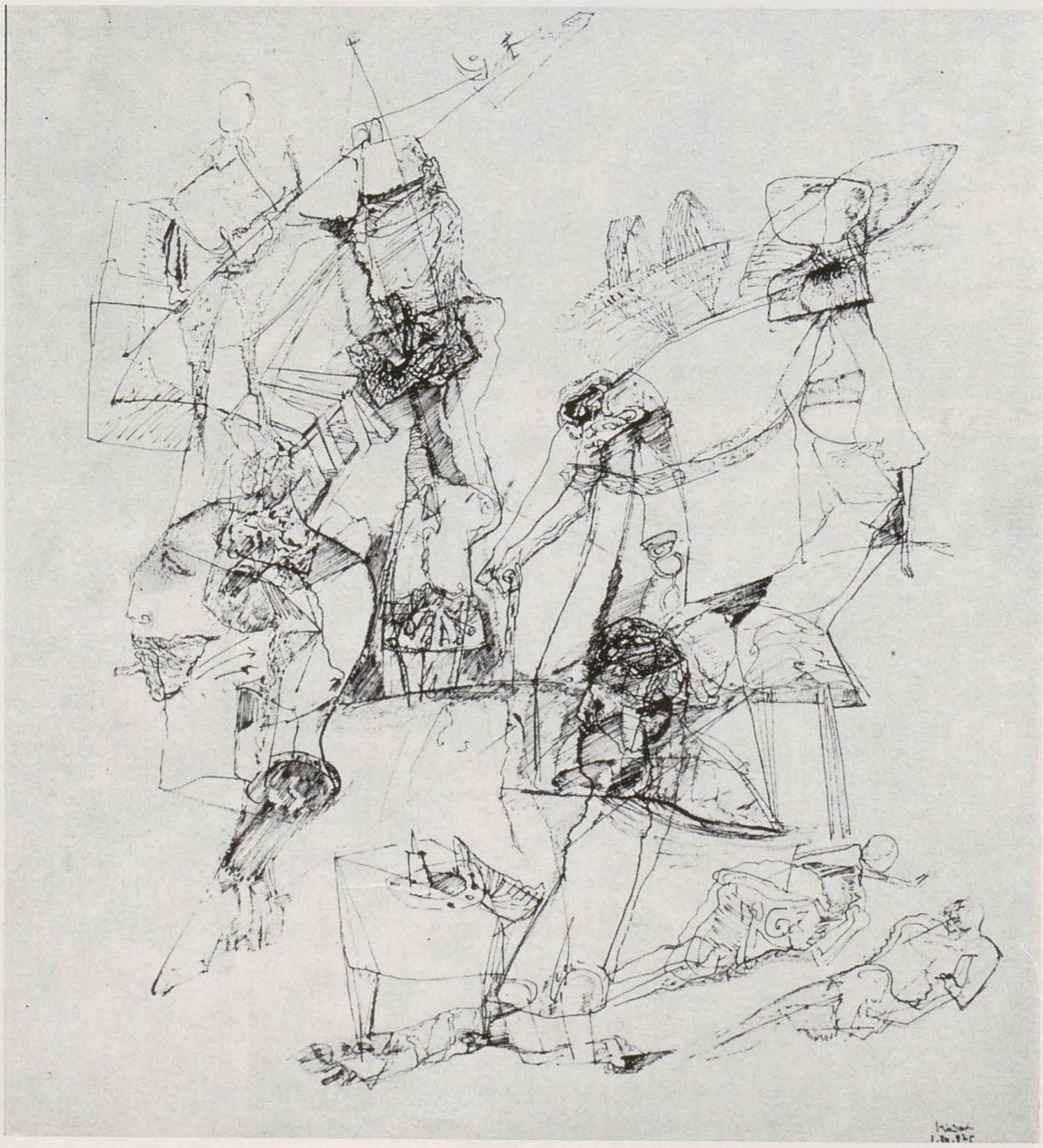
p. 14
1. MIRCEA BACIU: *« Și hotaru Ardealului pohta ce-am pohtit, Moldova și Țara Românească », ulei pe pînză;* 2. ILARION VOINEA: *Mircea cel Bătrîn, ghips patinat;* 3. ZAMFIR DUMITRESCU: *Principele Mihai Viteazul, ulei pe pînză;* 4. ȘTEFAN ANASTASIU: *Paznic la hotar, litografie;* 5. SERGIU DINCULESCU: *Peneș Curcanul, litografie;* 6. ILEANA SZASZ: *1877, ulei pe pînză;* 7. ION STENDL: *Războiul de independență 1877, capturarea steagului turcesc, ulei pe pînză*

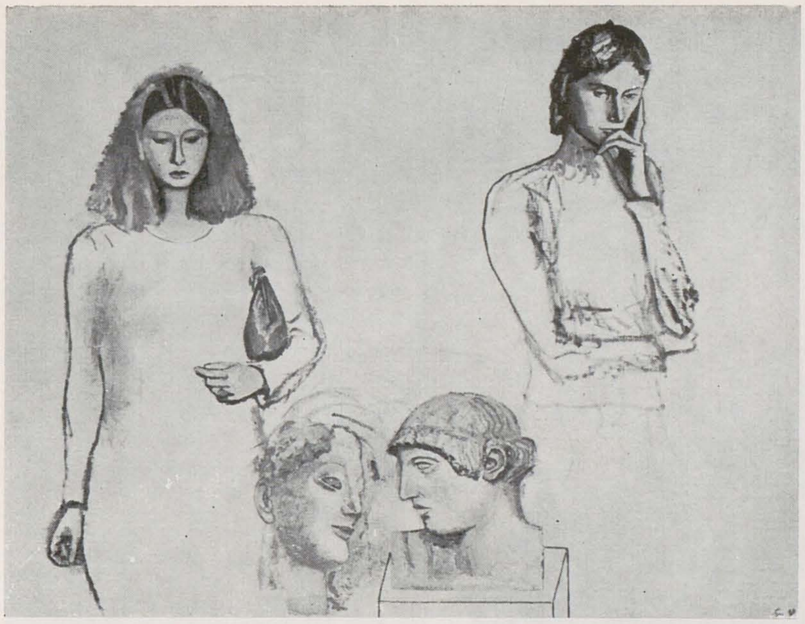
pp. 16—17
1. ADRIAN DUMITRACHE: *Obiectiv industrial, ciclul « Secvențe cotidiene » acvatinta;* 2. ALEXANDRU CHIRA: *Himera răscoalei (Baladă în trei timpi), ulei;* 3. BORUSZ GEORGETA: *Șantier, ciclul « Cronică industrială », acvatinta;* 4. NICOLAE MANIU: *Culesul roadelor, acrilic pe pînză;* 5. VASILE KAZAR: *Compoziție, desen tuș;* 6. LIA SZASZ: *În muzeu, ulei pe pînză;* 7. GRIGORESCU ION: *Familie de muncitori, ulei pe pînză;* 8. VINTILĂ MIHĂESCU: *Ovidiu, tapiserie;* 9. CORNELIU CAMAROVSCHI: *Proiect de monument al Independenței, ghips;* 10. VIRGIL MIHĂESCU: *Memoria cetății, poliester armat cu fibră de sticlă;* 11. DUMITRU CUȘA: *Reduta, piatră;* 12. AURELIAN CONTRAȘ: *Carol Davila, ghips patinat;* 13. MIHAI BUCULEI: *Erou, piatră*

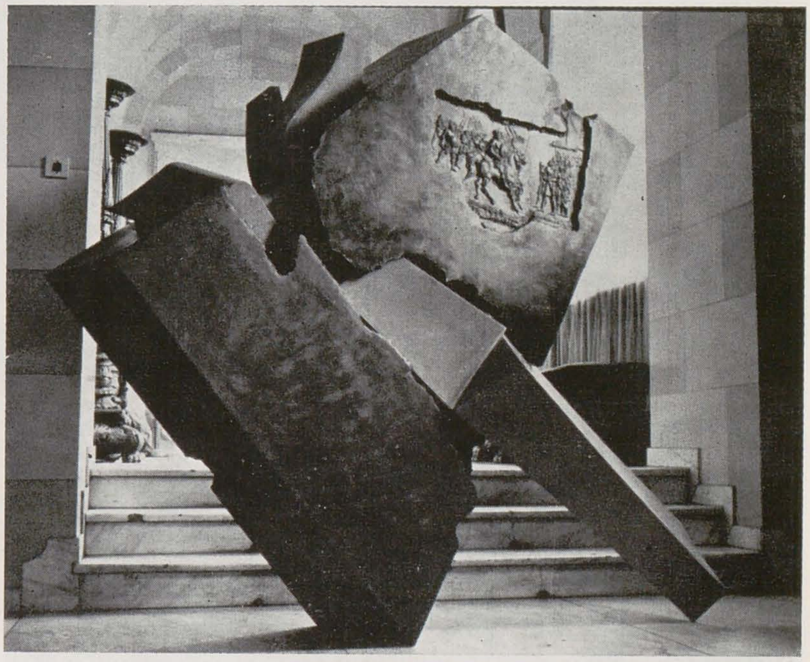
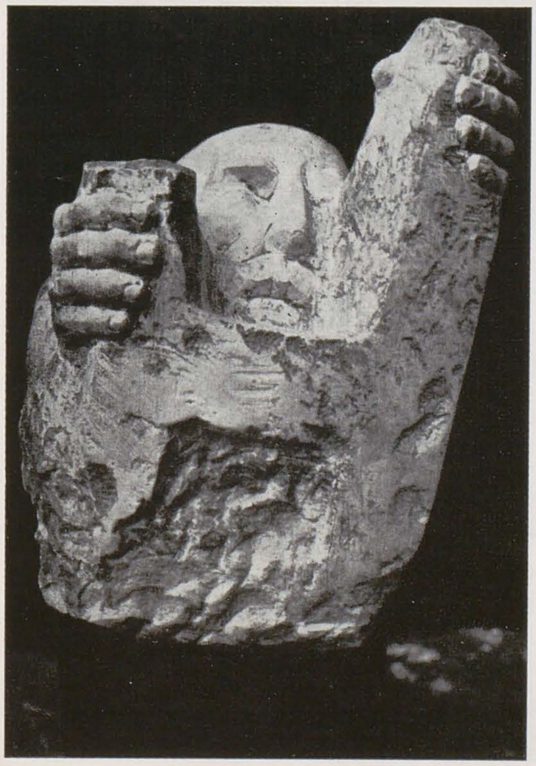
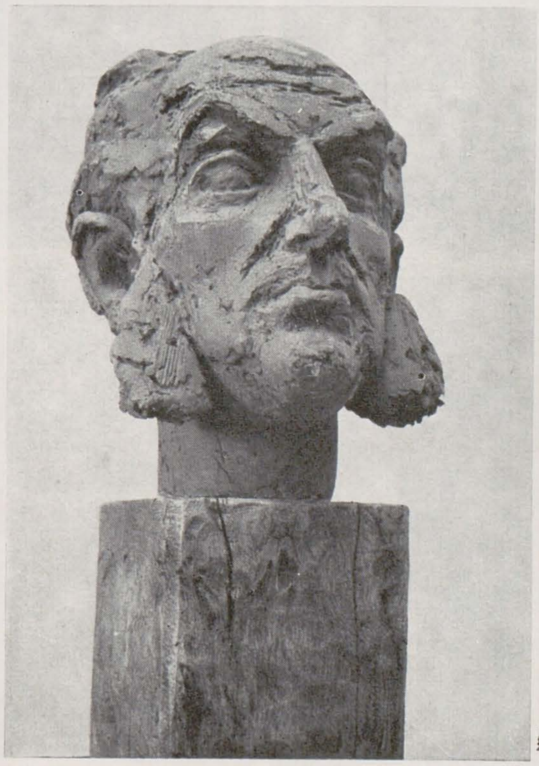


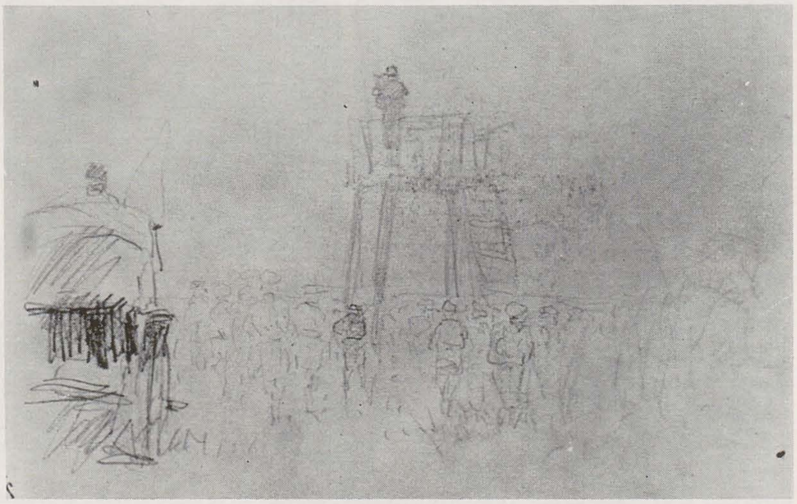








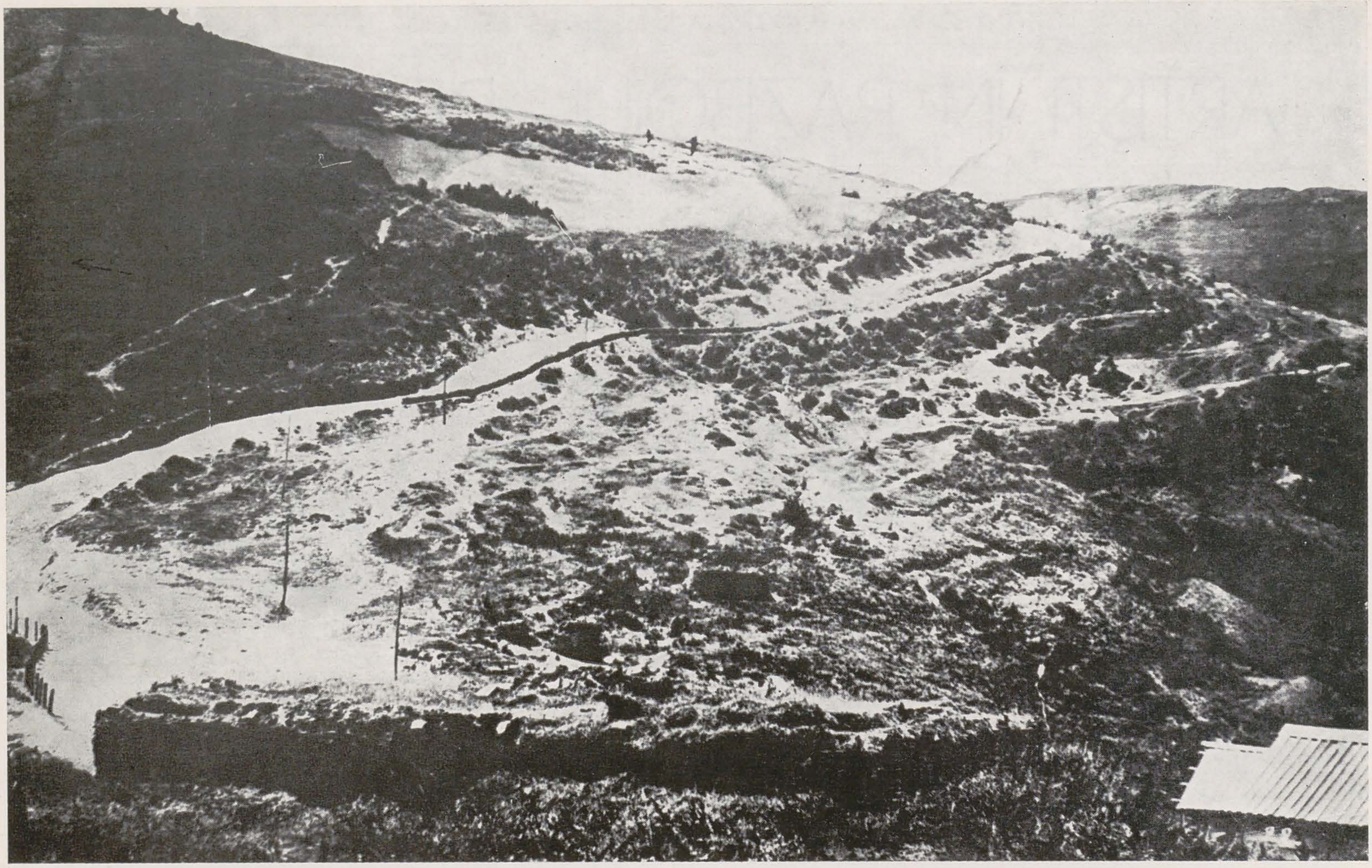






ARTIŞTI ÎN RĂZBOIUL DE LA 1877

« În fața îngrozitoarei tragedii a războiului, un pictor nou se deștepta în Grigorescu » (Vlahuță, « Pictorul N. I. Grigorescu »).
Perioada 1877 a constituit într-adevăr o excepție în arta lui Nicolae Grigorescu, atît față de ce a fost înainte (« poetul liniștii . . . al luminii », cum zice Vlahuță) cît și față de lucrurile de după război, cînd însăși realitatea se calmează.
La prima vedere toate desenele din război par un exercițiu tehnic pe gustul lui — mișcări rapide în cadru (« cinematografic »), viteză excesivă de execuție, degajînd o atitudine de distanțare. Privite mai în amănunt ele dezvăluie tot felul de încercări de a face față « surprizelor », uneori (« Atac », desen în creion, colecția Dona) inventă un fel de caracter cursiv pentru soldați care aleargă, aplicat violent, lovind hîrtia, alteori desenul ezită neîndemînatic ca și cum hîrtia n-ar fi avut suport, alteori timpul scurt pentru desen (« Interioru casă unde s-a făcut prizonier Osman ») duce la evidențierea unor dominante geometrice ca la Cézanne, iar în desenele după cadavre trasează elegant, ingresc ; totdeauna însă predomină o caracteristică impresionistă, postîndu-se față de subiect aproape de direcția mișcării, ceea ce dă o compoziție spiralată imaginii. Din foarte puține texte scrise de Grigorescu, sau de contemporanii lui, pictorul apare încercînd să treacă cu ironie peste lipsa de bani și alte necazuri, deși acestea ajung uneori să-l « paralizeze », să-l « împiedice chiar de a lucra », fiind singuratic și

neguros, nehotărît și chinuit de oscilațiile survenite prin presiuni asupra stilului și carierei sale, alteori cheltuitor, adunînd mobilă de artă, expansiv și causeur ; înainte de întoarcerea în țară se desprinde greu de comoditățile pariziene, încercînd zadarnic să prezinte ceva la Salon ; între timp e îngrijorat de « ce am să găsesc în țară decît mizerii și iar mizerii ! » (29 aprilie / 11 mai 1877). Vine « să imortalizeze », după părerea doctorului Bernath, « . . . adevăratele scene feroce și lugubre . . . adică neumane în sensul absolut, deși eroice ». În ciuda vîrstei și a unei sănătăți nesigure, artistul din el face dovada nivelului atins, e avid să vadă și să deseneze totul, de aproape, dar conform cu ideile lui, fără concesii, într-un stil modern de corespondent de război. « În rezumat nu sînt mulțumit cu recolta mea pentru simplul motiv că nu pot asista la cele mai importante episoade și scene ale luptelor, asaltul redutelor [. . .], la luptele piept la piept. Am căutat să particip la ele, dar nu am fost admis . . . » (citatele provin din « N. Grigorescu în amintirile și corespondența lui Alfred Bernath » de Remus Niculescu, SCIA, t. 12, Nr. 2, 1965).
E timid și nu se apropie de oameni, de soldați (portrete excelente nu avem decît de la fotograful Franz Duschek). Dar oare îl interesează prea mult portretul ? În rest își pune cu consecvență în aplicare principiile ajungînd la 28 noiembrie la captarea unei imagini memorabile, predarea lui Osman pașa, cu participanții la această scenă. Cam în aceeași zi



urmărește luptele la Opanez și lîngă podul peste rîul Vid. Alte desene dramatice sînt dublul portret, plin de mizerie și oboseală al colonelului Slăniceanu și al căpitanului Bogdan (care va muri curînd, împușcat în luptă), « Soldați luînd masa », « Ofițer dormind » și straniul autoportret, care pare ratat.

Pentru a explica atitudinea artistică a lui Grigorescu în campania de la 1877 trebuie avut în vedere predominanța în desene a acelui « adevăr modern » (Baudelaire, 1862, despre Manet), așa cum îl găsim programat la Degas în 1859 : « să fac tot feluri de obiecte de uz plasate, asociate astfel încît să aibă viața bărbatului, sau a femeii — muzicieni și instrumentele lor ; brutării ; fumuri — de țigări, locomotive, coșuri, vapoare ; o serie cu doliul ; dansatoare ; cafenele — toate aceste lucruri însă doar ca impresii », « différentes valeurs des . . . ».

Înțelegem că publicul și artiștii erau jenați de reprezentarea costumului și cutumelor moderne, mai mult, așa cum spunea Gauguin (1902) : « trebuia [. . .] să înfrunți nu numai ce era oficial, ci [. . .] să faci tot ce era interzis [. . .], să înveți din nou, apoi, odată știut, să înveți iar. Să învingi toate timiditățile, oricare ar fi ridicolul care ar reieși astfel . . . ». E uimitor (pentru noi) să descoperim în 1860 un spirit « pop » — raportul se stabilește atunci cînd sînt valorificate actualități cu semne de modernitate. Ceea ce e stringent modern în participarea lui Nicolae Grigorescu la război nu au fost numai uniformele, armele, care ar fi putut face din el un « manechinist » (dr. A. Bernath, citat mai sus) ci în informația exhaustivă conținută de desene, capacitatea pictorului de a înregistra imagini din orice gen de reportaj, capacitate a « designerului » de astăzi.

« Școala naturalistă afirmă că arta e expresia vieții în toate modurile și la toate gradele și că unicul său țel este de a reproduce natura aducînd-o la maximul ei de putere și intensitate : e adevărul echilibrat cu știința. Prin dubla sa tentativă asupra vieții la țară [. . .] și vieții orașelor [. . .] ea tinde să cuprindă toate formele lumii vizibile [. . .]. Replasînd artistul în centrul epocii sale, cu misiunea de a reflecta, ea determină veritabila utilitate și apoi moralitatea artei » (Castagnary : « Salon de 1863 »). Era o sforțare aproape epistemică de redare a realității ochiului — și se descoperea că ochiul e educabil mai departe, că « metodele iluzioniste » cunoscute devin prin uzură falsuri, trecînd aproape ca irealiste.

« În loc să extragă simplu poezia naturală din subiectul său, Millet vrea cu orice preț să adauge ceva » (Baudelaire : « Salon de 1859 »). Deci cum să pictăm, simplu sau cu efecte căutate ? « Toți sînt dușmanii alegoriilor și reflecțiunii — preferă amuzamentul » (Pissaro, 1878). Duc la maximum parti-pris-ul contra formulei prestabilite (ceea ce se va repeta la dadaiști), în respingerea formării metodice. Artistul trebuie să plece în fapta sa de la zero, de la o trăire primară, aproape în sensul hölderlinian, de Daedal : opera și limbajul ad hoc. « Trebuie să cauți natura care convine temperamentului tău [. . .]. Să pictezi caracterul esențial al lucrurilor, să cauți să-l redai prin orice mijloc — n-are importanță ! — fără să te preocupi de meșteșug » (*Pissaro* citat de *Le Bail*). Însă cum aceasta e deja o răsturnare a premizelor (simplu sau căutat), impresioniștii se opresc din discuție, punînd vagul și incertul în față. « Vreți să vă spun care sînt pentru mine cele două calități ale artei ? Ea trebuie să fie indescriptibilă și inimitabilă. Opera de artă trebuie să te prindă [. . .]. E mijlocul prin care artistul își exprimă pasiunea sa » (Renoir lui W. Poch, 1908) (toate citatele sînt traduse din J. Rewald : Histoire de l'Impressionnisme, Albin Michel, 1965). În același impas al explicațiilor se găsește și fotografia, în această retragere în fața pericolului de melodramă (de aceea se prefera aparentul « amuzament ») care poate veni de la emoție (Delacroix), prin social (Courbet) sau chiar prin exagerarea senzației cromatice. Grigorescu e conștient de faptul că intenția exprimată formal duce la demagogie. Champfleury, în 1860, spunea lui Courbet că afecțiunea lui pentru mobilele săracilor e transparentă în pictură. În comparație cu lipsa de participare a impresioniștilor la Comună și la războiul franco-german din 1871, prezența lui Grigorescu, de la sfîrșitul lui iulie pînă la sfîrșitul lui noiembrie, în războiul pentru independența României, stabilește aderența lui la idealurile naționale, și nu o lucrare anume sau vreun titlu, întregul activității sale, care se reînscrie în acea caracteristică generală pentru opera sa, arătată de Vlahuță « tăcuții, gînditorii lui oameni de la țară ».

Grigorescu doar procură senzația concretului, aduce dovada existenței unor asemenea lucruri, documentează — vezi micul desen « Îngroparea morților între Bucov și Grivița ». La fiecare coadă la trecerea podurilor peste Dunăre, în așteptare desenează starea pe care-o dă oboseala (« Cap de pod »). Nici la prizonieri, nici la santinele, dacă sîntem cinstiți, nu găsim mai mult decît o înscriere a lor. Marea majoritate a desenelor n-a avut nici o dezvoltare ; elaborările ulterioare (picturile) pornesc fie de la remanențe de tip cinematografic ale mișcărilor de grup, fie de la cîteva studii de mișcare individuală. Astfel caietele de schițe rămîn un fel de albume, expresie a performanței la fața locului, a unei comportări, cu aerul general al dominanței adevărului asupra artisticului. « Odată cu progresul trebuie să vezi și să simți fără efort » (!), scrie Pissaro în 1878, sau, pentru a-l relua pe Boltanski, cînd oamenii își dau seama că e vorba de artă încep să repete (« să emită ») judecăți, gîndirea li se îngreunează.

GRIGORESCU ION

p. 18

1. Cap de pod Turnu Măgurele-Nicopole (Muzeul R.S.R.)
2. Schiță (Col. Dona)
3. Din caietul nr. 1 de schițe (Muzeul R.S.R.)
4. Cadavru în noroi pe stradele Plevnei (din caietul nr. 2 de schițe, Muzeul R.S.R.)
5. Cadavru pe valea Ogustului (Muzeul R.S.R.)

p. 19

6. Autoportret (din caietul de schițe nr. 2)
7. Din caietul de schițe nr. 1
8. Scena predării lui Osman Pașa (Muzeul R.S.R.)
9. Din caietul de schițe nr. 1
10. Dejun (Col. Slăniceanu și Bogdan, din caietul de schițe nr. 2

p. 20—21

11. Fotografie găsită în col. Szathmary
12 — 15. Fotografii de Franz Duschek (Colecția Szathmary)

SENSUL UMANIST AL ARTEI MODERNE

Umanismul este, *stricto sensu*, un concept a cărui istorie deşi premerge artei moderne se întîlneşte cu aceasta şi, într-un anume fel, devine substanţa ei. Deşi este vorba de un concept foarte des utilizat, asupra umanismului stăruie ceaţa folosirii nediferenţiate sau a excesului terminologic, ceea ce a făcut ca valoarea sa funcţională să scadă. Fiind vorba de un concept cu o valoare de principiu ridicată, folosirea arbitrară, fără discernămîntul teoretic necesar, a afectat actualitatea sa, de fapt perimînd — consecinţă a oricărui abuz terminologic — unele dintre sensurile sale cele mai importante. Nu este, credem, inutil să amintim că înţelesul cultural iniţial al termenului a fost acela al cultivării valorilor antichităţii, a spiritului acesteia. El se asociază Renaşterii (Engels distinge şi formele sale în cadrul Reformei germane şi al Cinquecento-ului italian) şi se reflectă, ca atare, în operele cu valoare de model ale epocii. În această ipostază, semnificative sînt exaltarea dezvoltării personalităţii — în contrast cu ideologia ascetismului, afirmarea raţionalismului — în contrast cu dogmatismul mistic, a nevoii de cunoaştere — în contrast cu ignoranţa spirituală a evului pe care Renaşterea îl depăşeşte. Trebuie însă observat, pentru a putea profita de pe urma analizei istorice — oricît de succintă aceasta — că, paralel cu instituirea sensurilor amintite, s-a petrecut şi hipertrofia lor, ceea ce a avut urmări de durată atît asupra evoluţiei artei, cît şi a ideologiei artistice.

Umanismul iluminist, ca şi acela al clasicismului, rămîne devotat modelului iniţial. Este limpede că acest prim nivel, *istoric*, de clarificare, este departe de a lămuri interesul în actualitate al conceptului, după cum este departe de a explica confuziile care îl însoţesc, pentru că, în primul rînd, el nu mai reprezintă de fapt conţinutul lui iniţial. Desigur, modelul istoric rămîne un reper necesar, reprezentativ tocmai prin valoarea sa de model, deci prin valoarea de principiu, şi care este aceea a *resurecţiei continue a unui tip uman ideal*. Între timp, însă, tipul ideal nu a mai fost plasat exclusiv în trecut, sistemele filosofice ulterioare propunînd, utopic sau realist, tipuri viitoare, asumîndu-şi deci o răspundere în esenţă *formativă*. Sensul iniţial, cultural cum l-am numit, rămîne operant în orice judecată de valoare asupra epocii în care se defineşte ca atare. El este însă depăşit din dubla perspectivă a succesiunii de idealuri (diacronia implicită a conceptului), cît şi a deschiderii sale — aspectul comentat de Mircea Eliade, respectiv depăşirea europocentrismului ca sursă de referinţă, atracţia miturilor şi simbolurilor, a imaginilor omului preistoric, cunoaşterea psihologiei sale intime, şi astfel a « substraturilor » omului în general. În fine, epoca modernă aduce, prin principalele sisteme filosofice afirmate, contribuţii la definirea omului însuşi, « omul ca om şi relaţiile sale cu lumea ca relaţii umane », cum va scrie, încă din tinereţe, Marx. Sigur, oricît de riguroasă ar fi încercarea de a determina *sensurile exprimate în timp*, şi mai ales de a face inventarul celor actuale în prezent, la capătul ei nu se află un sens ultim, principala sa calitate fiind aceea de *concept dinamic*, în continuă înnoire, regenerîndu-se atît din substanţa proprie cît şi din aceea a realităţii « umaniste » (« în proces de umanizare ») pe care o reflectă, sau pe care o structurează. Umanismul este încă un exemplu de *categorie diagonală* — străbate adică toate formele existenţei, şi se defineşte în chip particular ca *umanism al ştiinţei, al politicii, al artei* etc. În dialectica realizării sale se petrece şi *transportul de sensuri de la un domeniu la altul*, ceea ce explică *eterogenitatea* pe care o are, şi care îl face, la o primă analiză, să pară, de pildă, ca exterior ştiinţei, sau exterior artei, deşi determinarea sa esenţială este dinăuntrul domeniului, şi nu din afara lui, ca un imperativ instituţionalizat (într-o formă sau alta). Corelativul umanismului este antiumanismul, concept de care s-a abuzat de asemenea, mai ales prin etichetări asupra unor opere de artă, considerate sau dintr-o perspectivă îngust dogmatică, sau independent de contextul în care au apărut şi s-au impus. Atît cu privire la umanism cît şi la corelativul său este de observat că ele se pot manifesta şi împreună, şi că pot acoperi sensuri parţial identice, a căror dezvoltare devine însă contradictorie. Această vecinătate contextuală nu înseamnă neapărat contaminarea sau degradarea sensului umanist fundamental. *Guernica* de Picasso ni se pare exemplul cel mai evident, dar am alătura aici şi numele acelui eleat modern care a fost De Chirico, ori numele unor Max Ernst, Dali, acela al lui Victor Brauner sau Maxy.

Victoria cunoaşterii nu e reducţia la un sens, ci presupune integrarea arborescenţei sensurilor în concept şi verificarea lor ca atare în *praxis*. Sub acest aspect, sensuri variate, de mare acuitate, sînt « memorizate », « cuantificate », « conţinute » în opera de artă, verificate prin ea. Niciodată un sistem teoretic cuprinzător nu-şi va permite să se refere numai la sensurile exprimate în limbajul verbal, adică în termenii consacraţi fie istoric, fie în sistemele filosofice, morale, ştiinţifice, estetice sau de altă natură, dar preocupate de om. Din nevoia de a evoca un sens cvasiunanim acceptat, vom evoca punctul de vedere al unei prestigioase confruntări care nu reuneşte numai oameni de artă şi cultură — e vorba de *Întîlnirile internaţionale de la Geneva* — care consacra *noul umanism* drept « atitudine spirituală », avînd la baza ei « credinţa în perspectivele şi valoarea omului ». Sigur, ca orice optimism, nici acesta nu trebuie scutit de examinarea lucidă a premizelor sale dacă vrem să putem profita în mod real de pe urma sa. Dar aceasta este o altă chestiune, depăşind obiectul rîndurilor de faţă.

SENS ŞI SEMN. SENSUL UMANIST ŞI SEMNELE ARTEI

Sensul, în determinarea sa de *calitate a unui conţinut*, se află, logic vorbind, la capătul unui proces de fundare a semnului, adică el este relevabil nu în domeniul mijloacelor prin care se reprezintă un obiect, şi nici chiar în acela al obiectelor reprezentate, ci în acela al *interpretanţilor*, adică al celor pentru care se reprezintă. Dacă instituirea oricărui semn — semioză, în termenii teoriei generale a semnelor — are la capătul ei nu numai semnul, ca realitate materială şi spirituală, ci şi sensul, acela care face ca semnul să aibă o identitate şi să fie recunoscut ca atare, atunci este limpede că semnele artei, ca semne cu un statut aparte, instituie sensuri şi că acestea, la rîndul lor, pot genera noi semioze. Sensul umanist, între toate celelalte sensuri, dar niciodată independent de ele, se poate afla la capătul unei semioze, dar poate sta, fie în ipostază conceptuală (vezi *Manifestele* şi *Programele* mişcărilor de avangardă), fie în ipostază sensibilă, la capătul unor procese noi. Sensul, a cărui determinare esenţială este *contextuală*, pune în relaţie întreaga realitate de fapt a operei, şi opera cu întreaga realitate în care aceasta se realizează. El confirmă arta ca text şi context, adică destinul ei de a integra experienţă umană şi de a determina noi experienţe ca modalitate a realizării fiinţei umane. În plus, el reuneşte *realitatea sensibilă* a operei cu cea *inteligibilă*, şi astfel reprezintă opera în realitatea ei contradictorie. Sensul se proiectează, ca reprezentare înţeleasă şi necesară asupra operei, sau se instituie prin operă, ca revelaţie a cunoaşterii artistice, a experienţei creatoare. Ca sens umanist, deci ca unul dintre sensurile posibile ale artei, el este de categoria *esenţialului* întrucît proiectează asupra artei dimensiunea dinamică a singurei fiinţe capabile de obiectivare prin artă.

Arta modernă, legitimată ca atare de revoluţia formelor şi mijloacelor, petrecută de la apariţia impresionismului încoace, reflectă această dublă mişcare — din interior şi din exterior, *semioză* şi *retrosemioză* — dînd conţinutului umanist probabil cea mai diversă expresie din cîte a cunoscut în decursul istoriei artei. În fond, nu a lipsit, în această evoluţie, spectaculoasă tocmai prin tensiunea contradictoriului inerent, nici resurecţia atitudinii umaniste iniţiale — exaltarea valorilor antichităţii ca valori arhetip, capabile să se constituie ca parametri intrinseci ai noilor evaluări spaţio-temporale, aşa cum o reflectă mişcarea Bauhaus de exemplu — şi nici cultivarea, pînă la extrem, a personalităţii — se pot cita numeroase exemple inclusiv *Manifestele* eliberării artei şi artistului, *expoziţiile-eveniment*, provocatoare ale publicului tocmai în virtutea setei de confruntare pe care artiştii o resimţeau. Sigur, trebuie observat sensul constructiv pe de o parte — este de amintit aici *studiul* omului ca atare, proiect care pune alături mari creatori ai tuturor tendinţelor post-impresioniste — şi, pe de alta, sensul iconoclast. Negaţia cuprinsă în pînzele şi statuile epocii nu este negaţia omului, ci a condiţiei sale nefericite ca marfă, a condiţiei nefericite a artei şi a artistului. Marea revelaţie a unora dintre artiştii aparţinînd, prin operă, artei moderne, este faptul că libertatea lor individuală, ca şi libertatea artei lor, nu se puteau realiza într-un spaţiu autonom, ci *în spaţiul social-istoric al libertăţii concrete*. Aici o observaţie: dialectica generalului şi particularului se reflectă în procesul de care vorbim. În fapt, artiştii avangărzii, foarte angajaţi (pînă la fanatism unii), realizaseră instinctiv celebra observaţie a lui Marx: « Înainte de a putea emancipa pe alţii trebuie să ne emancipăm pe noi înşine ». Semnele artei moderne s-au impus, trebuie să subliniem, nu atît prin noutatea lor, cît prin sensul — mai exact sensurile — pe care le-au relevat. Clasicul Brâncuşi — în acest sens există o cvasiunanimitate de păreri — şi iconoclastul Duchamp pot sta, pînă la un punct dat, alături, tocmai prin calitatea de *producători de noi sensuri în general*, între care cele umaniste deţin un loc aparte. Idealul uman concretizat prin jocul subtil de proporţii şi în varietatea formelor, în cazul fiecăruia în parte este diferit. Dar, iată, sugestia caracterului comun al *procedeului asamblării* indică nu doar o înrudire de tehnică, ci *de viziune*, oricît de departe stau operele celor doi. Brâncuşi afirmă formele; Duchamp le neagă. La capătul fiecărui proces de semioză în parte se găseşte însă o arborescenţă de sensuri în care unele se suprapun (altele, evident, se exclud!). Refuzul sentimentalismului şi al demagogiei artistice, de pildă. Aşadar sensul unui umanism *lucid*. Brâncuşi şi Duchamp stau de o parte şi de cealaltă a acelui crez al lui Hegel potrivit căruia niciodată arta nu se va mai putea ridica la înălţimea arhitecturii şi sculpturii greceşti. Brâncuşi refuză asertiunea. Duchamp o bagatelizează. Şi unul şi celălalt ştiu că sensul de filantropie, de compătimire, de simplu umanitarism în ultimă instanţă, este depăşit. Fiecare se distrează, în felul său, la ideea că pictorul Zeuxis alegea, pentru a picta o zeiţă la Krotona, 6 dintre cele mai frumoase fecioare ale cetăţii pentru a-i servi de model. Fiecare dintre ei ştie că Phidias avusese orgoliul, în fapt adînc umanist, de a nu avea nevoie de nici un model. Chestiunea se rezumă la *relaţia dintre umanism ca ideologie artistică, şi umanism ca temă*. Descoperirea generalului în particular — în primul caz — ilustra sensul cel mai apropiat, evident, al umanismului, apelînd la o analitică a acestuia, de tipul ilustrat prin cataloagele de reclamă pe care Max Ernst, mai tîrziu, le va bagateliza. În cel de al doilea caz — sinteza unui tip uman de pe poziţia umanismului angajant, prin artă însă — se impunea sensul superior

al proiecției unui ideal din realitatea artei în realitatea semnificațiilor și concepțiilor. De fapt, chestiunea se rezumă la relația dintre umanism ca temă și umanism ca ideologie artistică.
Victoria de fapt a artei moderne este transmutarea temei — așa cum o impusese tradiția Renașterii — în *ideologia actului artistic*. Adică în *logica sa internă*. Nu se poate ignora faptul că estetica se recomandă, la data legitimării ei ca atare, drept *logică a sensurilor*. Depășirea sensului aparent — umanismul ca motiv — și instituirea sensului (sensurilor) adînci — *umanismul ca atitudine, ca filosofie*, și în cele din urmă condiția *per se* a operei, este oglindită și în formele conștiinței de sine a creației sensibile, deci a esteticii în primul rînd, dar și a criticii de artă, a istoriei și teoriei artei. Umanismul, după experiența artei moderne, nu se mai atașează unui repertoriu de semne tradiționale, ci conduce la apariția unor semne noi, determină procese de semioză fără echivalent și fără precedent.

IDEAL UMANIST. VALORI UMANISTE. IDEAL ȘI VALOARE

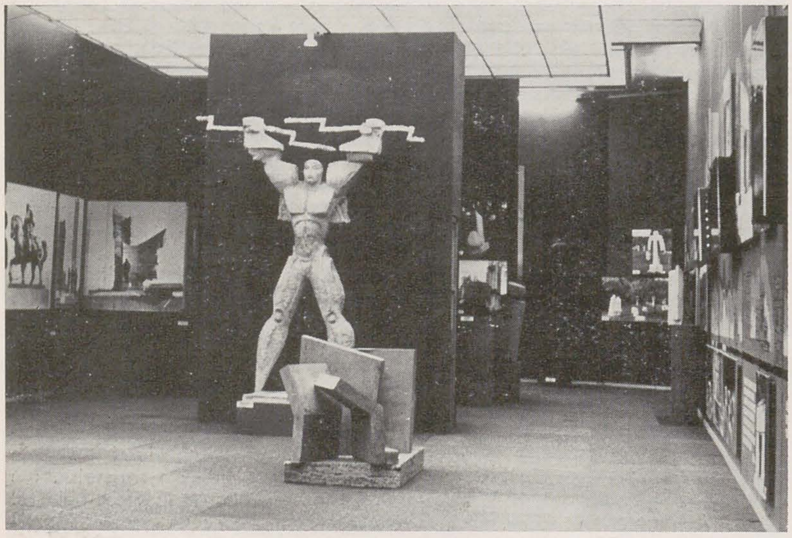
Iată, fără nici o intenție de exhaustivitate, cîteva din sensurile principale pe care umanismul le realizează în epoca noastră: « Mă simt din nou un om adevărat deoarece încerc o mare pasiune » (K. Marx, Scrisoare către Jenny Marx, 21 iunie 1856) ; « Omul s-a născut liber, el este liber » (Fr. Engels, Scrisoare către F. Graeber, 15 iunie 1839) ; « Umanismul ca obiectivare a vieții generice a omului » (K. Marx, *Manuscrisele economico-filosofice de la 1844*); « Legarea oricărui fenomen propriu umanității de loc și de timp » (G. Lukács) ; umanizarea ideii (în fond, *Ideea* la Platon, în reprezentarea ei sublimă, era despărțită de om) ; umanismul ca antropocentrism; umanismul în opoziție cu scientismul. Karl Jaspers, în încheierea patetică a unei expuneri dedicate noului umanism, rezuma exigențele acestuia : « Privire deschisă spre cele mai îndepărtate perspective ale posibilităților umane ; asimilarea tehnicii ; pe plan politic — hotărîrea de a apăra libertățile spiritului și dreptatea socială ; voința de a menține tradiția ; munca în vederea stabilirii unei baze a doctrinelor comune ; satisfacerea deziderátelor maselor ; fermitatea în mijlocul incertitudinii ».
A aștepta ca arta să transpună, pur și simplu, aceste idei-sensuri, în fond, sau altele care le completează, înseamnă a o transforma într-o *ancilla philosophae*. La urma urmei *ea primește aceste idei, dar generează la rîndul ei altele noi*, avînd, în raport cu practica spirituală, șansa de a fi un tip de praxis mai puțin mijlocit, ba chiar, prin activitățile de structurare ambientală, o practică materială propriu-zisă. Se impun, astfel, cîteva chestiuni de principiu privind vocația umanistă a artei în general, cît și modalitățile prin care umanismul condiției sale devine umanismul ei afirmat, instituit din artă către viața reală, ca ideal și ca valoare. Omul, ca termen generic al umanismului, nu este numai realitatea ființei în devenirea ei individuală — prunc, adolescent, tînăr, matur, bătrîn, și nici numai expresia ipostazelor prin care intră în relație cu semenii — dragoste, ură, solidaritate, luptă — ci și realitatea a ceea ce creează, a ceea ce gîndește, a ceea ce simte. Dacă « Anemonele » lui Luchian au fost numite « umaniste », aceasta nu s-a întîmplat pentru că tabloul invită la o lectură în metafore (sau la o lectură ca parabolă) ; dacă, peste vreme, compozițiile lui Ion Gheorghiu au invitat termenul de umanist, din nou nu tipul de lectură, de hermeneutică în sens mai larg, a decis caracterizarea, ci sensul implicit. Într-un caz figurația e directă ; în celălalt figurația e de ordinul unei prime abstractizări. A da sens umanist acordului de formă și culoare — programul de fapt al liniei inaugurate de Kandinsky prin celebra sa acuarelă abstractă — înseamnă a reține esențialul unor *valori umanizate* (ale naturii, societății), și a le restitui în esențialitatea lor acelor oameni prin care ele s-au evidențiat ca atare. Lucrînd asupra naturii ființa conștientă lucrează asupra sa. Proiectul pe care-l transpune în realitatea materiei nu se « mută » din mintea și sensibilitatea lui în realitatea formată, ci rămîne în memoria sa afectivă și culturală, se adaugă fondului său aperceptiv și *potențează creativitatea sa*. Creînd forme, el se proiectează asupra realității nu numai prin nevoile sale imediate, ci și prin cele de durată, esențiale. Între scop și mijloc distanța crește mereu ; intermediierile se înmulțesc, devin din ce în ce mai complicate. Ca reflex, distanța dintre semnificant și semnificație — care este o măsură a umanizării omului — crește continuu. La limită, se ajunge la faza instaurării semnificației independente de semnificant — nivel care corespunde « conceptualizării » artei. În dubla dialectică a « senzorializării rațiunii » și a « raționalizării simțurilor » de care vorbea Marx, aceasta corespunde sensului omului integral, un sens superior al dinamicii umanismului. Evoluția artei moderne, în oricare dintre direcțiile ei — ceea ce nu înseamnă că ele sînt, axiologic vorbind, echivalente, sau, din perspectivă ideologică, egal importante, sau egal semnificative — este, la urma-urmei, în strînsă legătură cu evoluția omului și a umanității, dar și cu evoluția formelor conștiinței de sine, măsură a umanității dobîndite. Caracterul concret determinat al omului nu anulează modelul ideal al generalului uman, nici nu elimină conceptul de esență umană, ci explică dialectica realizării sale practice, stabilește coordonatele de referință. De aceea, în substanța umanismului artei intră și expresia ființei naționale, considerată în relație cu lumea de valori la care participă, ca și imaginea devenirii omului ca om, considerat la scara universalității, proiecția lui, ca utopie artistică, exprimată romantic în viitor. Umanistă este însă nu numai străduința reflectării condiției ameliorate a omului, ci și emanciparea mijloacelor puse în slujba acestei reflectări. În fapt, specia umană devine conștientă de sine prin indivizii ei — idee pe care Lukács o susținuse pătimaș — și în acest fel un sens prețios al umanismului se realizează prin actul pozitiv, exigent și astfel responsabil, al creației însăși. Nu dăm seama de noi și de conștiința noastră mai bine decît prin ceea ce facem — iată sensul activ, la limită revoluționar, al umanismului. Arta modernă l-a reflectat atît în felul în care a tratat *omul ca produs al propriei sale activități*, cît și în exigențele, inclusiv estetice, ce și le-a asumat. Umanismul lui Grigorescu sau acela al lui Băncilă este istoric determinat de perspectiva lor, ca și de concepția artistică ce le determină activitatea. Diferențele înregistrate la Pallady, sau la Petrașcu, ori și mai relevant la Andreescu, nu sînt numai reflexul unei personalități de alt tip, ci și al climatului general, al idealului artistic, și nu numai artistic, asumat. Judecata de valoare care ignoră aceste determinări nu face, în nici un fel, un act de dreptate, nu restituie valori ci evidențiază succesiunea prejudecăților. Faptul devine și mai evident dacă încercăm să abordăm chestiunea umanismului artiștilor din grupările românești de avangardă. El este de aceeași determinare esențială, dar negația, de esența necesității înnoirii artei, asumată ca scop și prelungită în variate forme de activism, este ea însăși integrată operei, și nu aplicată ca o ștampilă de circumstanță. Se remarcă lesne, considerînd lucrările și destinul lor public, că sensul revoluționar nu se limitează numai la revoluția în artă. Iată, pentru a da un exemplu, proiectele de artă decorativă concepute de Mattis-Teutsch pentru minerii din Baia-Mare. Artistul propune un nou model uman, *unitate armonioasă a ființei fizice și raționale*, după ce afirmase (în *Ideologia artei*) ideea activismului, și și-o însușise ca program de viață și creație. În rînd cu atîtea alte lucrări de factură ideatică apropiată se mai pot aminti, în aceeași ordine de idei, Vida Gheza sau Ștefan Szönyi, a căror activitate a influențat creația unor artiști contemporani. Evident, sensul, predominant umanist, al picturii lui Corneliu Baba — o particularitate merită subliniată aici ; elevii artistului au evoluat, aproape fără excepție, pe linia surrealismului, dovadă că o vocație umanistă nu este, cu necesitate, reductibilă la o formulă unică, oricît de strălucită — nu este același cu sensul (ne referim, din nou, la dominantă) exprimat de imaginile rafinate ale lui Al. Ciucurencu. Ironia picturilor Luciei Dem.-Bălăcescu și prețiozitatea riguroasă a compozițiilor Wandei Sachelarie Vladimirescu exprimă foarte diferit viziuni umaniste, sensul exprimat reflectînd *condiționarea subiectivă și obiectivă* pe care o suportă.
Caracterul imediat, sau cel mediat (simplu sau multiplu mediat), al expresiei umaniste oglindește viziunea filosofică a artistului, opțiunea sa definitorie. Ion Nicodim, spre pildă, reprezintă *omul generic ca subiect implîntat*, dacă se poate spune așa, *în structuri ideatice și ideale, reale și practice, determinante*. Pe fondul de aparentă neunitate al creației sale — pictura în ipostaza figurativă și nefigurativă, tapiseria și proiectele de compoziții — se proiectează această înțelegere de tip esențial al umanismului. Lucrarea, indiferent de tipul ei, exaltă calitatea conținutului, sensul deci, fie acesta predominant estetic — dar tocmai prin aceasta umanist, adică reprezentînd un tip superior de sensibilitate și rafinament — fie etic, politic sau istoric. Artistul are luciditatea umanistă a epocii, rigoarea devenind calitate a conținuturilor, și astfel ridicîndu-se la valoarea sensului artistic instituit. Horia Bernea dă sens umanist mișcării, surprinsă pe fondul permanenței. El face portretul raportului elementar subiect-obiect, adică om-natură, și exprimă, sub aparența unei imagini de tip parmenidic, intercondiționarea adîncă, vizînd stratul conștientului, dar și nivelurile profunde ale psihicului, a acestor poli ai celui mai simplu nucleu dialectic. Sensul instituit cîndva de Monet, în ciclul « Catedralelor », este integrat, ca experiență de viață, dar și ca revelație culturală, în acest nou demers. El este depășit prin proiectarea ființei intime în zona unor repere mărturisite, deci prin identificarea totală a artistului. Nu numai expresia obiectivă, ci în primul rînd tocmai cea subiectivă face obiectul sensului instituit. De aceea, imaginea fotografică martor ; de ceea obstinația ciclurilor.
Între sensurile umaniste resuscitate se vor observa, cu ușurință, cele privind fondul de simboluri și mituri — Brâncuși este, în felul său, un precursor al noului umanism ridicat la scara civilizației universale, adăugînd la repertoriul tradițional european semnele universului său de referință. El nu abordează fondul mito-magic ca un străin — ceea ce a fost, fatalmente, condiția contemporanilor săi care au apelat la simbolurile și miturile Africii sau Asiei — ci în perfectă solidaritate, atît la nivelul conștientului cît și al straturilor mai adînci ale psihicului. Este un element care explică nu numai organicitatea soluțiilor sale, ci și consistența operei. El face apel nu numai la un repertoriu, ci direct la un model umanist, pe care îl actualizează, dar nu-l contraface. În pictura și sculptura română de astăzi — George Apostu este un exemplu care și-a cîștigat o meritată notorietate — această tendință, afirmată și în conflict cu folclorizarea ieftină care nu ajunge la sensul umanist al contactului peste vreme al civilizațiilor, se adîncește, întîlnindu-se, inclusiv în lucrările unora dintre cei amintiți, cu nevoia descoperirii și afirmării sensului evenimentelor istorice fundamentale. Și în acest caz — se mai pot evoca aici Virgil Almășanu și Ion Pacea sau Paul Gherasim ori Dan Hatmanu — umanismul relevat nu e conjectural, ci ține de esența devenirii, în timp și spațiu, a omului.
Analizînd opera lui Marx, într-un spirit care integrează creația și nu o disjunge arbitrar, filosoful Louis Althusser sugera o posibilă contradicție între umanism și scientism. Ideea, fără a intra în detaliile subiectului propriu-zis, ne interesează întrucît arta modernă și-a însușit spiritul științific, numeroase rezolvări — însăși frecvența termenului de *rezolvare* e sugestivă în ordinea de idei pe care o urmărim — decurgînd deopotrivă din artă și din știință. Sensul umanist, implicit și explicit, al artei ambientale — direcție ce concentrează, în prezent, și în țara noastră, forțe artistice de prim rang — nu este exilat de către mijloacele științifice, ci ridicat la *puterea gradului de necesitate al folosirii acestor mijloace*. Este evident, de pildă, că a produce grafică de computer nu înseamnă, *ipso facto*, a demonstra necesitatea folosirii sale, și nici afirmarea eficienței, *artistice în primul rînd*, a soluției. Nu există un sens umanist al operațiilor mecanice, indiferent cît de ingenios au fost programate. Cînd însă gradul de necesitate al folosirii calculatorului, sau a oricărui alt mijloc, mai mult sau mai puțin « inteligent », se reflectă în operă prin însuși faptul că o face posibilă — de pildă modelarea ambientală ținînd seama de parametri numeroși, ierarhizați corespunzător scopului polifuncțional (chiar dacă uneori predominant estetic) asumat — atunci sensul instituit este de ordinul umanismului, tocmai prin faptul că reflectă ipostaze noi ale raportului obiect-subiect, în particular om-mașină. Relația de necesitate între scop și mijloc este aceea care dă dimensiunea umanistă a produsului însuși.
Arta modernă, în evoluția ei, nu lipsită de elemente contradictorii, evidențiază un fapt vizînd însăși condiția artei: umanismul nu este și nu trebuie să devină un ideal exterior, un tipar preformulat (chiar dacă uneori mai apare astfel) în care orice operă trebuie să intre și să se adapteze dimensiunilor sale prestabilite. El este, dimpotrivă, o *necesitate internă*, « mișcarea reală care suprimă starea actuală » — credem că nu greșim invocînd formula lui Marx privitoare la dialectica istorică — pe temeiul inepuizabilității subiectului uman.

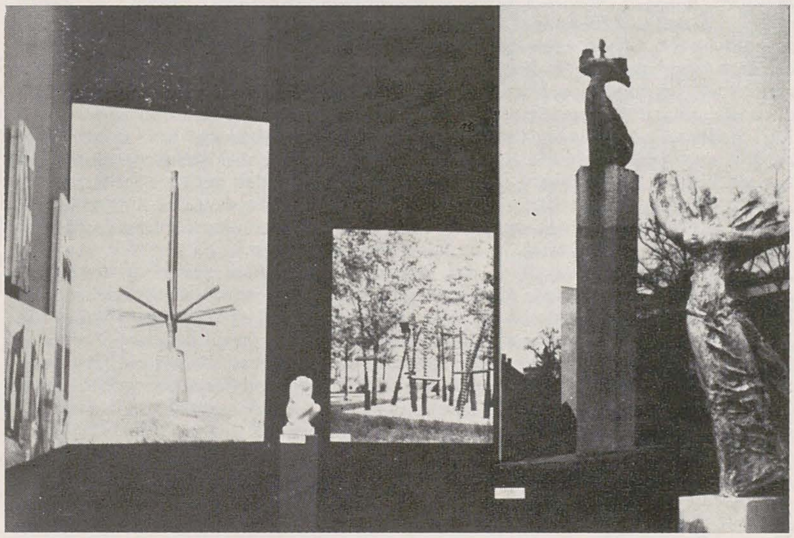
MIHAI NADIN

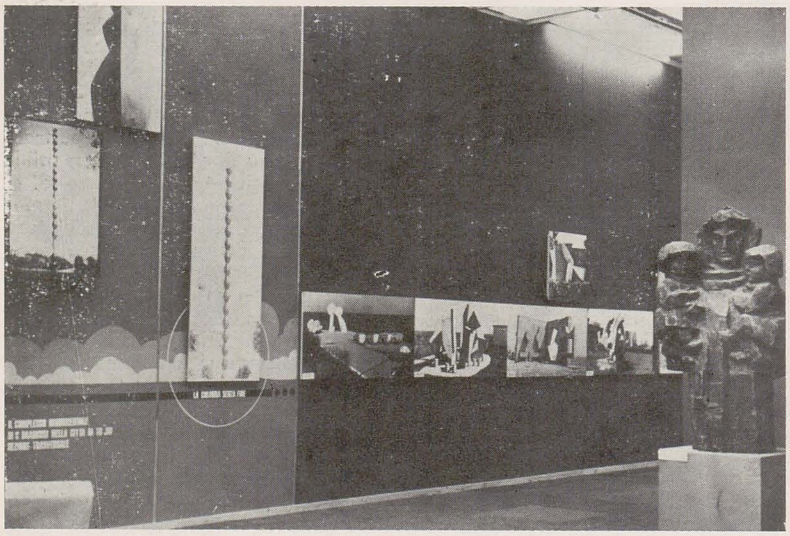
BIENALA DE LA VENEŢIA '76

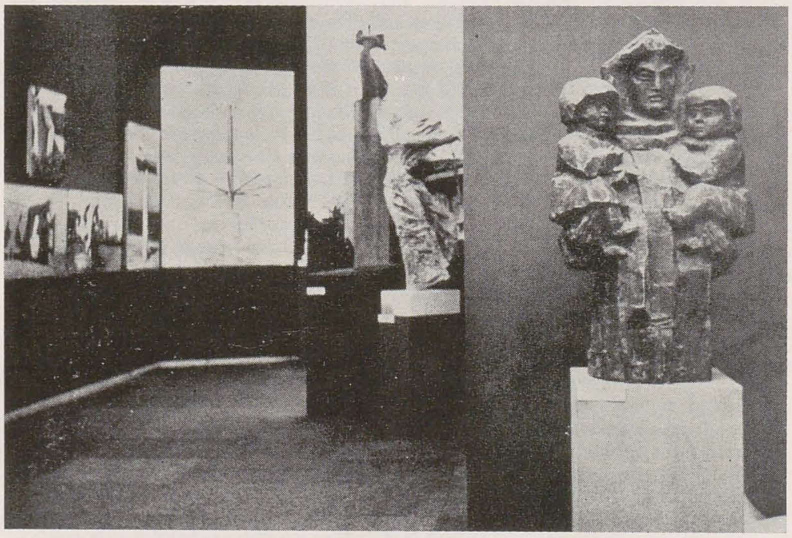
Bienala de la Veneția și-a redeschis, în iulie 1976, porțile cu un program și principii de selecție revăzute. Confruntarea din acest an, renunțînd la recompense și premii, a eliminat, de la bun început, orice tendință de competiție — după cum au declarat organizatorii — două cuvinte constituind însemnul tuturor manifestărilor organizate în cadrul ei: « Ambianță și Participare ». Un însemnat număr al propunerilor artistice s-au desfășurat cu participarea directă a spectatorilor care deveneau în felul acesta ei înșiși elemente active ale Bienalei.

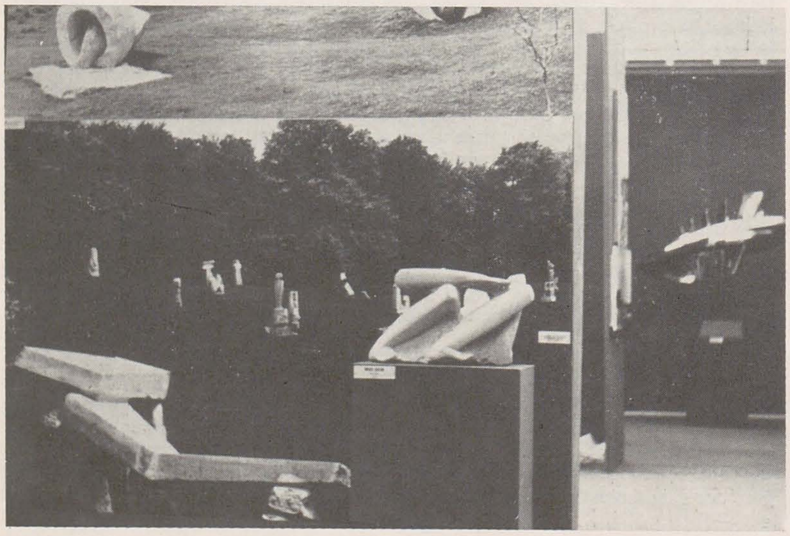
Modalitatea dominantă în cadrul expozițiilor naționale a fost sculptura, pentru prima dată pictura și grafica fiind mai modest reprezentate. O problemă deosebită ridicată de Bienală a constituit-o analiza critică a situației artei în ansamblul socio-politic al societății occidentale. Exemplificarea reprezentativă: secțiunea

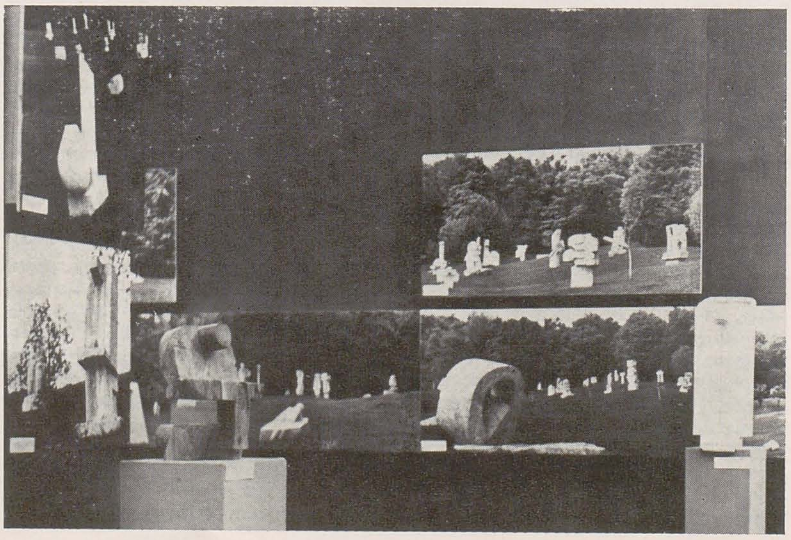












« Avangarda artistică și realitatea socială în Spania, 1936—1976 », în care au fost incluse multiple unghiuri de vedere și considerații privind raporturile artă-societate-ideologie.

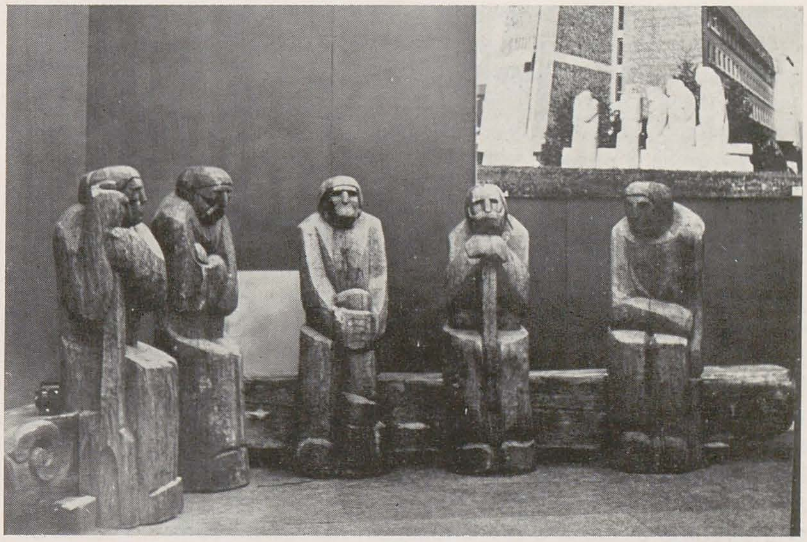
O altă expoziție de referință a fost cea intitulată « Europa — America » — o confruntare între două geografii urbane și teritoriale specifice, o confruntare între teorie și practică prin raportarea la temele suburbiei giganticelor megalopolisuri (America) și centrului istoric al vechilor orașe (Europa).

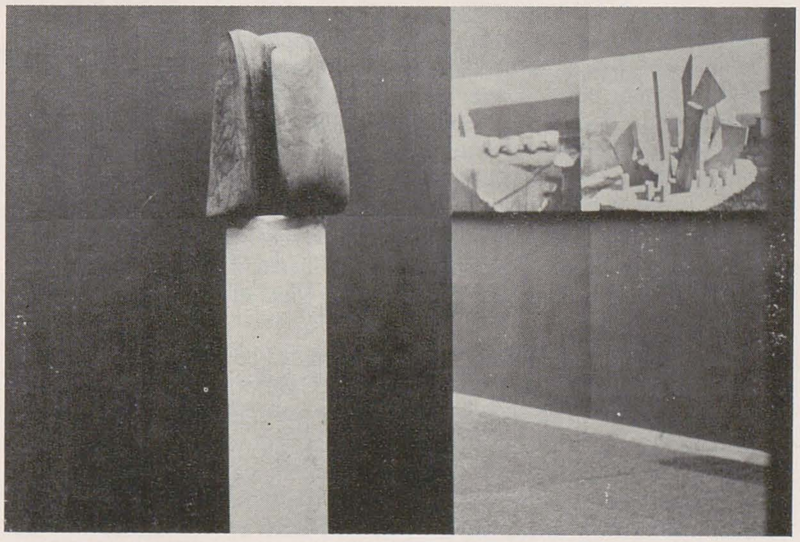
În centrul întrebărilor privind funcția culturală a unei instituții ca Bienala de la Veneția se așează dimensiunea informativă, și în acest sens a fost construit un alt nucleu, semnificativ amplasat în incinta fostelor șantiere navale din insula Giudecca: « Actualități internaționale 1972—1974 », o încercare de a pune în evidență, printr-o relație necesară între « structuri și judecăți », evoluția spirituală și socială a perioadei respective. Acesta a fost, după spusele directorului Bienalei, Vittorio Gregotti, « un exemplu clar al direcțiilor de aplicare a structurilor organizatorice ale Bienalei, a ideologiei democrate care a călăuzit-o ».

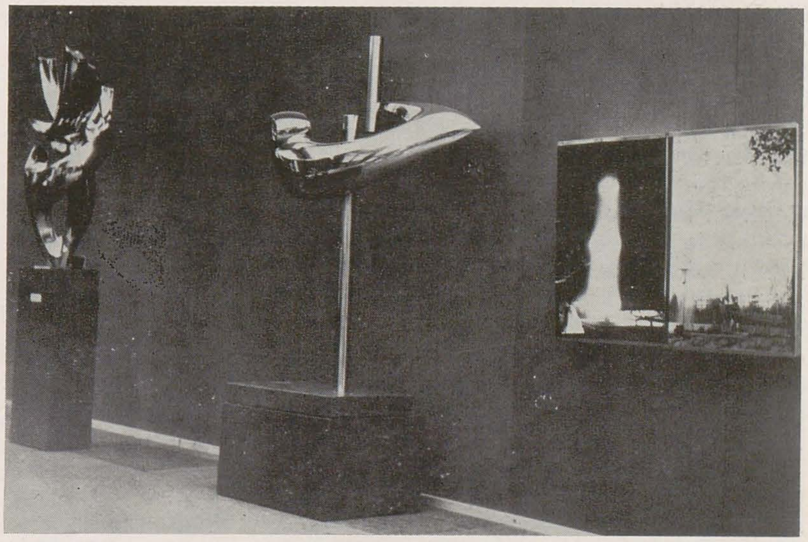
Pavilionul României (comisar Ion Frunzetti) a cuprins, în acel spirit general amintit, de a popula spațiul cu sculpturi, operele a « patrusprezece artiști proveniți din toate regiunile și generațiile, aleși pentru a ilustra prin exemplul operelor lor ceea ce panourile documentare au spus-o prin fotografii, mărturisind inserția artei în ambientul construit pentru omul României de astăzi. Fiecare își are individualitatea sa, dar modalitatea personală se integrează cu ușurință într-o unitate subjacentă diversității stilistice ».

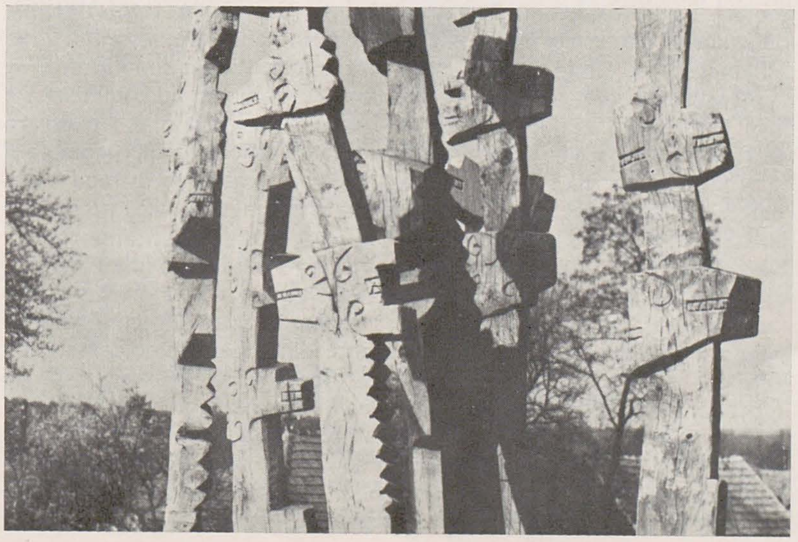
Sculptorii care ne-au reprezentat țara: Vida Gheza, Ion Vlasiu, Constantin Lucaci, Constantin Popovici, Grigore Minea, George Apostu, Petre Bălănică (Nicăpetre), Aurelian Bolea, Cristian Breazu, Mihai Buculei, Florin Codre, Napoleon Tiron, Silvia Radu, Ion Condiescu.

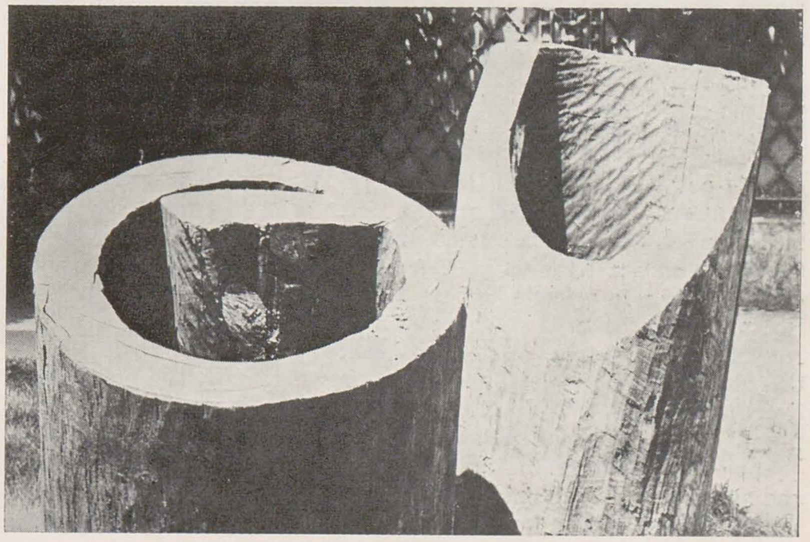
Aspecte din cadrul pavilionului românesc











ICONICITATE ȘI METAFORĂ ÎN OPERA LUI BRÂNCUȘI

CORRADO MALTESE

Brâncuși a învățat la Craiova și București mai ales limbajul onest al verismului academic european tîrziu, și l-a învățat bine. În mîinile sale, acest limbaj a căpătat o eficacitate extraordinară: o constatăm la un bust ca acela al lui Ion Georgescu-Gorjan (1902).

La Paris Brâncuși descoperă curînd că tocmai acest limbaj este contrazis radical de noua cultură. Gauguin murise de curînd, și la Salon d'Automne din 1903 fusese organizată o expoziție personală memorabilă, în timp ce Ambroise Vollard, cu ajutorul galeriei proprii, îi făcea cunoscută pictura. Sintetism, negarea celei de a treia dimensiuni (dimensiunea din perspectiva de origine rinascimentală), exotism, caracterizează limbajul plastic al lui Gauguin; a-l pune în valoare însemna a nega limbajul pe care îl stăpînește Brâncuși. La Salon d'Automne din anul sosirii sale, sînt expuse peste 40 de pînze ale lui Cézanne. Încă o dată, dematerializarea spațiului vechii perspective pe care ele le reprezintă și reducerea drastică a formelor, de la singulare și individuale, la generale și categoriale, constituie o nouă opoziție radicală față de limbajul verist. La Salonul din 1905 e prima expoziție a « Fauves »-ilor. E de prisos să subliniem că exaltarea culorilor pure și reducerea formelor la mari contraste cromatico-luministice au constituit desigur o nouă lovitură pentru concepția plastică a lui Brâncuși. Pe de altă parte, după cum e cunoscut, Matisse făcea deja de mult niște mici sculpturi extraordinare: ele demonstrau — cui avea ochi să vadă — că revoluția în curs a limbajului artistic nu privea numai pictura, ci toate formele figurative în diferitele lor articulații. Opera lui Gauguin primea o nouă, și de astă dată grandioasă, celebrare la Salon d'Automne din 1906, iar aceea a lui Cézanne, la Salonul din 1907.

Care putea fi riposta lui Brâncuși? Ea a avut desigur, în primul moment, o evoluție prudentă. Dacă ne referim strict la domeniul sculpturii, nu se poate spune că marile notorietăți ale vremii, Rodin, Bourdelle și Maillol, erau chiar veriști: ultimul moderniza cu grație cele de pe urmă ramificații clasiciste, cel de-al doilea se menținea la un echilibru de saltimbanc printre kitsch-urile Jugendstil și vechiul verism, primul izbutea în schimb foarte bine să îmbine modernismul formelor, emfaza narativă și reprezentarea tradițională. Se explică deci, în 1906 și în primele luni din 1907, interesul lui Brâncuși pentru Rodin. Modelarea largă și viguroasă a portretului semi-bust al pictorului Nicolae Dărăscu, ca și cea a capetelor și busturilor de fete și de copii din acea perioadă, marchează un salt calitativ față de operele executate pînă în 1905 (de exemplu, « Orgoliu ») și ar rămîne inexplicabilă dacă n-am ține seama de Bourdelle și mai ales de Rodin.

Trebuie să înregistrăm încă un anumit aspect al operelor din perioada rodiniană, fără de care multe din dezvoltările succesive ale operei lui Brâncuși ar rămîne învăluite în mister: influența lui Michelangelo. Acest aspect, căruia, pînă acum — după cîte știu — nu i-a fost acordată suficientă atenție, reiese clar din poziția — capul înclinat spre umărul drept și ochii întredeschiși — a bustului de băiat intitulat « Chin ». Aici este evidentă amintirea posturii *Prizonierului muribund* de la Louvre, care totuși este retrăită de Brâncuși cu o libertate extremă.

Și, pe neașteptate, avem ruptura, în plin 1907. În primăvară Picasso termină *Les Demoiselles d'Avignon*, demonstrînd că se poate merge mult mai departe față de Cézanne, de Gauguin și de « Fauves »-i. Fragmentarea punerii în perspectivă, schematizarea, care parodiază sculptura neagră, umorul paradoxal și grotesc, exotismul acceptat și ironizat cu sarcasm, constituiau o sfidare care nu putea fi eludată. În plus, tabloul lui Picasso aborda, în mod agresiv și violent, tocmai tema *dragostei*, desacralizînd-o. Artiștii cei mai înaintați *trebuiau* să răspundă în vreun fel, și nu era numai o chestiune de conținut, ci și, chiar înainte de toate, una de instrumente lingvistice: se vedea limpede că acum orice cale era posibilă, în afară însă de aceea a vechiului verism.

Dacă examinăm diferitele soluții adoptate aproape simultan de Brâncuși între 1907 și 1908, după « Les Demoiselles. . . », trebuie să deducem că sculptorul a fost silit să reacționeze la provocarea picassiană, care, în definitiv, era provocarea noii culturi, în parte adoptînd propunerile lingvistice implicate în ea, în parte refuzîndu-le. În acele soluții adoptate de Brâncuși, se află spaima și turburarea: schematizarea negro-egipteană — dar întrucîtva flastică — din « Cumințenia pămîntului » demonstrează intenția, nu în totul deplină, de a absorbi în parte sugestiile cuprinse în « Les Demoiselles. . . »; schematizarea « Rugăciunii » revelează o intenție de simplificare, ce contrastează și face inutilă suprafața aspră și chinuită, cu reminiscențe încă din Rodin și Bourdelle; « Sărutul » încearcă o schematizare nemaiarticulată (Ca în « Cumințenia » și în « Rugăciunea »), ci completă și cu mult mai statică; « Somnul » (1908) se reîntoarce în mod neașteptat la Michelangelo și la gustul clasic al fragmentului (să ne gîndim la « Erinie dormind » din Muzeul delle Terme din Roma). În portretul bust al lui Petre Stănescu, pe care Brâncuși l-a modelat pentru bronzul din 1907 care să întovărășească « Rugăciunea » de la monumentul funerar din cimitirul din Buzău, transpare chiar, în configurarea ochilor, amintirea vie a anumitor capete din « Les Demoiselles. . . ». Din punct de vedere filosofic global, opoziția lui Brâncuși față de « provocarea » din « Les Demoiselles. . . » este în schimb radicală, și « Sărutul » reprezintă, pe tema dragostei, o semnificativă și surprinzătoare ripostă: dacă Dragostea se află la baza Ființei, dacă este unitatea acesteia și totodată multiplicitatea ei, atunci ea nu poate fi obiect de deriziune și sarcasm, ci numai obiect al unei gingașe *sinteze*

ideografice. Werner Hofmann a identificat admirabil în textul *Upanishadelor* matricea poetică a « Sărutului » lui Brâncuși; « la început era numai Eul; era ca un om, nu încerca nici o bucurie. El dorea pe un altul lîngă sine. Era mare ca un bărbat și o femeie îmbrățișați. S-a împărțit atunci în două părți. Așa s-au născut bărbatul și nevasta ». În sculptura lui Brâncuși, cele două guri se contopesc spre a forma una singură, ochii se contopesc și ei într-unul singur, părul se revarsă simetric, numai sînul femeii se comprimă gingaș în pieptul bărbatului, în timp ce brațele se înlănțuie cu grație. Astfel sugestia iconică (naturalistă) și schema simbolică se unesc cu o tehnică încă incertă, dar după un fir conducător foarte clar.
Se știe că din 1907 Brâncuși începe să sculpteze direct în piatră (adoptă « la taille directe ») și e un fapt semnificativ, deoarece și aceasta constituie o acceptare a provocării « avangărzii »: într-adevăr, săparea directă impune abandonarea programării riguroase prevăzute de normele compositive și de volumetria perspectivei tradiționale. Dar aceasta explică și interesul momentan pentru non-finitul michelangiolesc, care este și el, cum se știe, un document ilustru al folosirii « săpării directe »: « Somnul » lui Brâncuși e un chip feminin care se înalță din cioplirea marmurei atît cît trebuie spre a trăda opoziția, ca în non-finitul michelangiolesc, dintre *idee* și *materie*.
Acest neoplatonism ascuns revelează în mod neașteptat direcția viitoare a sculpturii lui Brâncuși. Din acest moment « linia » lui Brâncuși devine foarte clară și neabătută în coerența ei: opera plastică nu mai este numai imagine, ci și, mai ales, metaforă, nu mai este reprezentare particulară a unui adevăr particular, ci loc de întîlnire și de fuziune a trei forțe universale: *un « prilej » particular* (individul om, animal sau lucru înfățișat de artist), un *adevăr universal* (al cărui purtător este artistul), *materia* (piatră, lemn, metal) care constituie verificarea lui și bancul de montaj permanent și definitiv. Fidelitatea absolută față de această triplă exigență stă la baza faptului că, spre deosebire de Kandinsky sau de Mondrian, Brâncuși nu va ajunge niciodată la abstracția totală, caz în care ar lipsi polul « prilejului particular », și deci al contrapoziției singular-universal. De aceea Brâncuși, radicalizînd totuși propriul limbaj *aproape* ca și Kandinsky și Mondrian, va rămîne mereu *faber* și *sacerdos*: *faber* prin exaltarea materiei, *sacerdos* prin funcția sa de intermediar între universal și particular.
Din acest moment se cuvine a verifica « linia » lui Brâncuși în evoluția anumitor teme fundamentale: mai întîi, cea a dragostei: dacă dragostea e biruitoare asupra morții, atunci se explică reînnoită versiunea « Sărutului » (de această dată, completată cu picioarele unite), ridicată pe mormîntul Rascevski la sfîrșitul lui 1910 în cimitirul Montparnasse. În versiunile din 1912 și 1925, schematizarea e mai accentuată. În cele din urmă, devine tema *aproape* geometrică, recurentă în portalul sistemului monumental realizat între 1935 și 1938 la Tîrgu-Jiu: ochii se contopesc cu buzele și părul într-o singură figură circulară, împărțită vertical în două, care *pare* să se transforme în pură decorație, așa ca în arhitrava unde puținele contururi incizate repetă motivul complet realizat în Montparnasse. Întregul sistem monumental din Tîrgu-Jiu are o intonație sacrală: totuși masa circulară cu douăsprezece scaune este o masă fără un loc special destinat unui Crist care va să fie crucificat. Poate fi interpretată ca locul unei *agape* sacre, dar cu condiția să fie *agapa* unei religii indefinibile, care nu prevede nici un dumnezeu omnipotent, nici o victimă sacrificată. « Coloana fără sfîrșit », așezată la o distanță importantă, legată ideal de complexul monumental, nu susține un acoperiș, și nici măcar cerul, ci mai curînd e *o scară urcînd către cer*, punînd unul peste altul și multiplicînd identicul, așa cum dragostea multiplică viața. Dacă evocarea textului din Upanishade este potrivită, nu este o întîmplare faptul că poarta care unește și împarte acest indefinibil sanctuar seamănă cu poarta de intrare a incintei unei *stupe* indiene. Și nu e întîmplare că înainte chiar de începerea lucrărilor pentru Tîrgu-Jiu, un *maharadjah* s-a simțit atît de atras de opera lui Brâncuși încît i-a propus să proiecteze pentru el un « templu al meditației ».
O altă temă fundamentală a lui Brâncuși este cea a păsării. Chiar din 1908, artistul medita la o pasăre mitică pentru o temă a sculpturii sale. După versiunea din 1910, aflăm alte versiuni realizate în următorii doi sau trei ani: de fiecare dată Brâncuși schimba puțin, simplificînd formele, dar schimbarea esențială consta în înălțarea gîtului mereu mai mult, orientînd ciocul spre cer. Punînd una lîngă alta diferitele versiuni, constați o progresivă alungire și subțiere a profilului de-a lungul verticalei. Etapă esențială: « Pasărea de aur » din 1919. Formula finală e reprezentată totuși de « Pasărea în spațiu », cu replici numeroase pînă către anii '40. O tăietură netedă și oblică a capătului superior este ceea ce rămîne din ciocul deschis al *Măiestrei*. Fie că e vorba de o formulă sau alta, soclurile, totdeauna pregătite de Brâncuși, și de fiecare dată schimbate, echivalează cu o adițiune de elemente care reiau semnificația « Coloanei fără sfîrșit ».
A treia temă predilectă a lui Brâncuși este capul omenesc. Punctul de plecare este « Somnul » michelangiolesc din 1908. Punctul de sosire este « Începutul lumii ». Între aceste două extreme, pornind din 1910, o serie de « Muze adormite », « Prometei » și « Noun-născuți » se apropie, prin succesive simplificări, de forma concluzivă a « Începutului lumii »: nasul și orbita sînt definite prin două lungi muchii arcuite divergent, sau prin una singură, gura e definită prin două buze subțiri despărțite de o mică tăietură, și, în sfîrșit, gura deschisă a « Noului-născut » care țipă este definită, începînd din 1915, printr-o unică, mare tăietură netedă și plată, întreruptă către bărbie de o protuberanță piezișă. Ovoidul intitulat « Începutul lumii » este din 1920, dar, încă din 1916, « Sculptura pentru orbi » este un ovoid aparent regulat: numai atingîndu-l ușor și mîngîindu-l cu mîinile, înțelegi că repetă în mod aluziv golurile și plinurile unui cap uman. Este semnificativ că a fost expus la « Independenți » la New York în 1917, închis într-o cutie în care puteai introduce mîinile printr-o pereche de mîneci. În realitate, toate operele lui Brâncuși în piatră sau în metal, și de asemenea unele în lemn, posterioare lui 1909, ar trebui să fie atinse cu mîinile și mîngîiate. Îmi amintesc de vizita pe care i-am făcut-o la Paris în octombrie 1947: înainte chiar de a-mi spune o vorbă, mi-a luat mîna dreaptă și mi-a călăuzit-o spre a mîngîia un exemplar al « Păsării în spațiu », surîzînd și privindu-mă pe furiș. Apoi trecu la un exemplar al « Peștelui », înfipt ca un ac de busolă pe marea tipsie rotundă. Și cum « Peștele » se mișca, iar eu rămîneam descumpănit, începu el însuși să-l facă a se roti, invitîndu-mă să-l imit, și, în timpul întregii conversații, și eu, și el, am continuat în mod firesc să facem a se roti tot ceea ce se putea roti și să pipăim și să mîngîiem tot ceea ce putea fi pipăit și mîngîiat.
Senzualitatea operei lui Brâncuși nu este deci o ipoteză: în operele din metal, acele brazde întunecate și oxidate care indică părul contrastează cu suprafețele din jur netezite ca oglinda. Și astfel exaltă și ele proprietățile materiei și dăltuirea îndelungă, lucrare numai a mîinilor. În operele din piatră, suprafața, cînd nu e rugoasă, este lucioasă și ca o oglindă sau catifelată și opacă, supunîndu-se la sfumaturi impalpabile. În operele din lemn dalta desăvîrșește forma lăsînd vizibile fibre și noduri și culoare, în așa fel ca și în acest caz materia să fie exaltată ca și modul în care a fost lucrată.
Calitatea de *sacerdos*, alături de cea tipică de *faber*, nu exclude prin ea însăși o anume desprindere și nici chiar o anume ironie: alegerea unei trăsături mai curînd decît a alteia este arta tipică a caricaturistului: nu trebuie să pară ireverențios dacă amintim că Brâncuși nu excludea nici surîsul, nici ironia. Ochii mari și nasul subțiat al Domnișoarei Pogany — caricatura fetiș a micii Franțuzoaice, ambigua structură a Principesei X, Adam și Eva dominați de un semn falic, Regele Regilor, Negresa blondă, confirmă la Brâncuși reducția imaginii la reprezentare de structuri ascunse, de esențe surprinzătoare și deci și ironice, de lucruri pe care numai artistul *sacerdos* știa să le descopere și să le comunice.
Cubismul răsturnase iconismul tradițional deschizînd la infinit o discuție despre mijloacele plastice ale semnificării. Abstractismul l-a negat, excluzînd dintr-odată unul din termenii triadici ai comunicării. Picasso declarase că orice mijloc este bun, numai să conteste banalitatea lucrurilor lumii. Brâncuși elaborează limbajul său fără a abandona referința la « lucrul » individual și irepetabil, care, tocmai pentru că individual, face posibilă universalitatea gîndirii, a dragostei și a operozității.
A materializa esența ascunsă prin opere modelate și îndelung lucrate era un act de dragoste și de bucurie pe care Brâncuși, *faber* și *sacerdos*, îl putea săvîrși: act care nu poate să fie concret dacă într-adevăr nu este exercitat asupra unui dat care, *de la pornire*, să fie concret și determinat. Și astfel imaginea lucrurilor a devenit și apare încă, datorită lui Brâncuși, o perpetuată metaforă epistemologică și un rit imanent și glorios uman.

În românește de THEODOR ENESCU

200 DE ANI DE PICTURĂ LA DRESDA

Numele orașului Dresda trezește rezonanțe speciale în memoria oricărui amator de artă. Faimoasele colecții de la Zwinger și Albertinum, monumentele de un baroc elegant au transformat acest oraș-muzeu într-un punct de permanent interes și pelerinaj. Puține orașe au privilegiul de a fi atît de indestructibil legate de destinul Artei. Fundarea unei Academii în 1764, apariția și înflorirea picturii romantice la începutul secolului 19, intempestiva afirmare a expresionismului (« die Brücke ») în pragul secolului nostru, activitatea desfășurată aici în deceniul doi de « Grupul 1914 — Secession » și de « Asociația artiștilor plastici revoluționari » (ASSO) în deceniile trei și patru — fac din Dresda un puternic nucleu al spiritului creativ germanic. Forța de iradiere a unor revoluții plastice de larg ecou, precum romantismul și expresionismul, îi conferă totodată prestigiu de centru european. Organizatorii expoziției « 200 de ani de pictură la Dresda » (Muzeul R.S.R., noiembrie-decembrie) au intenționat să prezinte publicului românesc o succesiune a curentelor și tendințelor care s-au manifestat în acest răstimp și a artiștilor considerați exponențiali.

Ca un omagiu adus venețianului *Canaletto* (Bernardo Bellotto) care a lucrat între anii 1747—1758 la Dresda, revenind apoi în 1764, cînd este ales profesor la Academia de artă, expoziția se deschide cu « veduta » « Dresda privită de pe malul drept al Elbei », pînză amplă în care apar toate calitățile componistice ale unui redutabil peisagist.

Momentul romantic al picturii germane este conturat de cele două peisaje « Mormînt tumular toamna » și « Seară pe litoralul Mării Baltice » ale celui care a fost denumit « inventatorul peisajului tragic » — *Caspar David Friedrich*.

În special prima dintre lucrări reliefează alianța dintre aspirația către infinit, atmosfera misterioasă și forța poetică a expresiei ce definește lucrările acestui peisagist vizionar. Concepția sa magică despre natură, considerată reve'ație a spiritului universal, transpare puternic în acest peisaj tulburător. Deasupra tumulului înconjurat de un halou fosforescent se pleacă un cer dramatic, de furtună. Copacii sînt și ei cuprinși de o panică secretă și întreaga natură animizată pare a conspira la taina mormîntului tumular.

Adrian Ludwig Richter figurează cu două peisaje compoziționale de atmosferă postromantică în care răzbat și ecourile școlii nazareenilor. Numele acestui artist s-a încetățenit în afecțiunea trecutelor generații mai ales prin ilustrațiile sale pline de tandrețe la basmele germane.

Arta portretistică de la mijlocul secolului 19 este substanțial reprezentată de lucrările lui *Ferdinand von Rayski* și de cele ale lui *Julius Scholtz*, posesorii unui meșteșug solid.

Curentul impresionist a marcat și artiștii din Dresda. Cele mai puternice reflexe le găsim în arta lui *Robert Sterl*, care atacă uneori și o tematică socială (v. « Hamalii »).

În compoziția lui *Oskar Zwintscher* intitulată « Melodie » recunoaștem programul decorativ al Jugendstil-ului și influența simbolismului într-o sinteză caracteristică epocii.

Pășind în sala a doua a expoziției, ne întîmpină frontal lucrările de mare intensitate cromatică ale expresioniștilor, care marchează momentul culminant al acestei manifestări, punctul de regal optic, deși nu sînt prezenți decît trei dintre membrii de la « Die Brücke »: *Karl Schmidt-Rottluff*, *Erich Heckel* și *Max Pechstein*. « Femeia cu mască » (1912) datorată lui *Rottluff*, piesă de o extraordinară strălucire și impetuozitate coloristică ce pare « a reproduce pura impulsiune creatoare »[1], reflectă nostalgia artelor primitive specifică expresionismului. În cealaltă pictură, « Natură statică cu fructe », aparținînd aceluiași autor, domină un anume decorativism caracteristic perioadei sale din deceniul trei. *Erich Heckel*, un alt fondator al mișcării, este reprezentat de o lucrare mai puțin cunoscută, « Floarea Soarelui », în culori contrastante, în care privirea e absorbită de chipul chinuit al copilului. Și în linearismul aspru și senzualitatea telurică a peisajului lui *Max Pechstein* (aderent și el la « die Brücke »), ca și în culorile incendiare ale « Recoltei » lui *Carl Lohse* percepem trăsături categoric expresioniste. Aripa de stînga a expresionismului figurează în expoziție prin *Otto Dix*. « Portret de familie » este o lucrare în care calitățile maestrului verismului (precizia liniei, cultul detaliului) și descendența sa din Cranach sînt subliniate cu strălucire. O tensiune surdă, o teroare secretă marchează privirile neliniștite, figurile ușor distorsionate ale personajelor, transformînd acest tablou într-o imagine fascinantă. Din creația cunoscutului membru și întemeietor al « Asociației artiștilor revoluționari germani » (ASSO), *Hans Grundig*, s-au selectat două lucrări, un viguros și sumbru portret de la începutul deceniului trei și un peisaj compozițional cu o atmosferă mai destinsă din perioada imediat postbelică. Dintre artiștii contemporani mai vîrstnici mai amintim pe *Josef Hegenbarth* (« Lei ») și *Ernst Hassebrauk* (« Vedere din Dresda de pe podul Dr. Rudolf-Friedrich »), primul pentru cromatismul său subtil, cel de-al doilea pentru o vervă cromatică à la Kokoschka. Ceilalți pictori practică un realism de reprezentare (în care răzbat arareori timide puseuri expresioniste), executat cu profesionalism prob. Tînăra generație, restrînsă de altfel la doi pictori (dintre care Christoph Wetzel nu pare insensibil la experiența hiperrealismului), este cu mult prea anemic reprezentată pentru a ne putea forma o opinie.

Călătoria de-a lungul a două secole de pictură la Dresda este o călătorie instructivă, cam monotonă însă, cu prea puține elemente capabile să evoce amploarea prestigiului artistic al acestui oraș. O expoziție puternic axată pe lucrări care să fi evidențiat cele două dispoziții specifice ale sensibilității germanice — romantismul[2] și expresionismul[3], fixîndu-le ponderea necesară și reală în plastica germană — ar fi dat un alt aer expoziției, ar fi avut un ecou mult mai vast în conștiința criticii și a publicului.

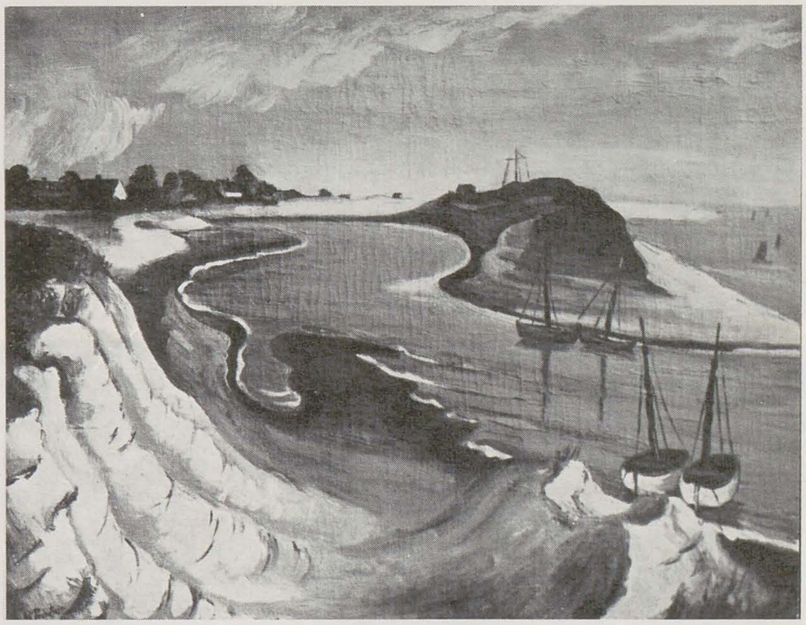
OLGA BUȘNEAG

---

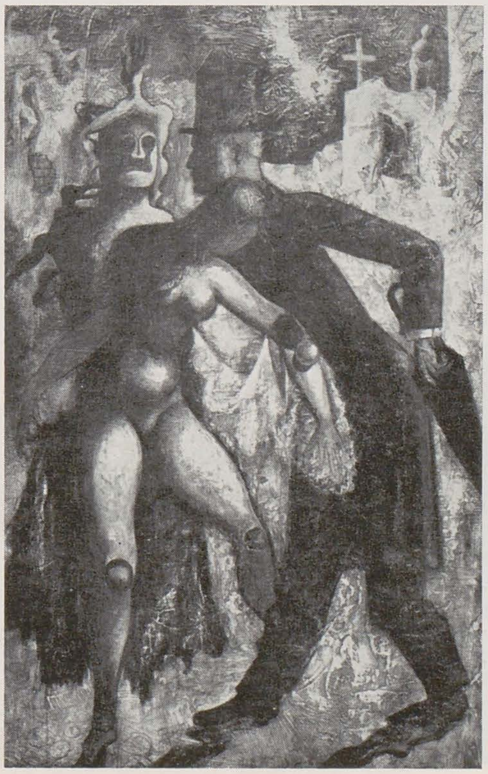
[1] Citat din programul grupării « Die Brücke ».

[2] C.D. Friedrich este prezent doar cu două lucrări, Philipp Otto Runge lipsește, iar din postromantici (Carl Gustav Carus și Ernst Ferdinand Oehme) s-au adus doar lucrări de a doua mînă.

[3] O selecție semnificativă din expresioniști ar fi vitalizat expoziția prin cutezanță cromatică și un mesaj profund umanist.



1. BERNARDO BELLOTTO numit CANALETTO: *Dresda văzută de pe malul drept al Elbei, mai jos de podul lui August*; 2. ADRIAN LUDWIG RICHTER: *Peisaj din Boemia*; 3. OSKAR ZWINTSCHER: *Melodie*; 4. CASPAR DAVID FRIEDRICH: *Mormînt tumular toamna*; 5. MAX PECHSTEIN: *Peisaj la Marea Baltică*; 6. ERICK HECKEL: *Floarea soarelui*; 7. HEINZ LOHMAR: *Întîlnire la München*; 8. KARL SCHMIDT-ROTTLUFF: *Femeia cu mască*



P. P. KONCIALOVSKI

Muzeul de artă al Republicii a găzduit, în decembrie 1976, o amplă expoziție consacrată operei lui Piotr Petrovici Koncialovski (1876—1956), unul dintre clasicii picturii sovietice. Prilejuită de centenarul nașterii artistului și alcătuită dintr-o cuprinzătoare suită de uleiuri, acuarele și desene, expoziția a permis vizitatorului român să urmărească una dintre cele mai semnificative evoluții din istoria picturii ruse și sovietice.

Koncialovski și-a făcut debutul într-un moment crucial pentru dezvoltarea artei moderne europene. După studii la Academia Julian din Paris (1896—1898) și la Academia din Petersburg, pe care o termină în 1906, el expune la « Salonul de toamnă » și la « Salonul independenților », din Paris, în anii de afirmare a cubismului.

Adevărata sa valoare și personalitate sînt puse, însă, în evidență, abia în 1910, în cadrul expoziției « Valetul de tobă » de la Moscova. Ca membru al grupării cu același nume, ce va lua ființă în anul următor, Koncialovski începe să se impună, alături de alți confrați ca: Meșkov, Falk, Lentulov, Kuprin ș.a., ca promotor al unor tendințe categoric noi în pictura rusă. În năzuința de a depăși estetica și tehnica impresionistă, ca și căutările mistico-simboliste ce-și făceau loc în cultura rusă, el manifestă un vădit dispreț pentru formele tradiționale și pentru psihologismul exacerbat, prezentînd pînze pictate cu o ostentativă stîngăcie primitivistă, într-o gamă coloristică frustă în care negrului îi revine rolul principal. Este cazul, printre altele, al tablourilor aduse dintr-o călătorie pe care tocmai o făcuse în Spania, și dintre care două au figurat în expoziția de la București (*Lupta de tauri* și *Matador*).

Dobîndindu-și, ca și ceilalți membri ai grupării « Valetul de tobă », faima de cézannist, Koncialovski se apropie în anii următori (1912—1913) de cubism, văzînd în experiența corifeilor francezi ai curentului posibilitatea de a rezolva raporturile culoare — formă — spațiu într-un plan care să ducă la crearea unei noi realități. Lucrări ca *Soba* (1912), *Paleta* (1912), prezente la expoziția din București, demonstrează pregnant această tentativă. Dar simplificarea geometrizantă a formei, austeritatea cromatică tradusă în combinarea negrului cu griul, lipsa de atmosferă, folosirea colajului, ca în ultima lucrare citată, și alte rigori impuse de cubism se potrivesc prea puțin cu firea frenetică și cu temperamentul vulcanic al acestui artist. Oprindu-se în faza primitiv-analitică a cubismului, neîndrăznind să disloce formele în căutarea unei noi realități, Koncialovski se abandonează cu încredere impresiilor concret-senzoriale. Formula adoptată de el în continuare, influențată mai degrabă de Matisse decît de cubiști, dar și de arta populară rusă trecută prin filtrul profesorilor săi (Vrubel, Koravin, Maliutin), se caracterizează printr-un decorativism fabulos, bazat pe o adevărată orgie cromatică exaltată de prezența masivă a negrului. Dar deși formal amintește uneori de Rouault, în planul sentimentului negrul nu se traduce niciodată, la Koncialovski, în note grave de tragism.

Călător neobosit (în Italia, Spania, în vechile locuri istorice ale pămîntului rusesc), Koncialovski se prezintă totdeauna în fața spectacolului naturii și al vieții cu o imensă disponibilitate de optimism. În portret, în interioare, în peisaje, în naturi moarte și în flori, el este neabătut același maestru al combinațiilor cromatice îndrăzneț contrastante, al armoniilor bogate, al unei interesante sinteze între plastic și pictural care face din opera sa un cîntec puternic, orchestrat cu fantezie, un cîntec destinat oamenilor spre a le procura bucurie.

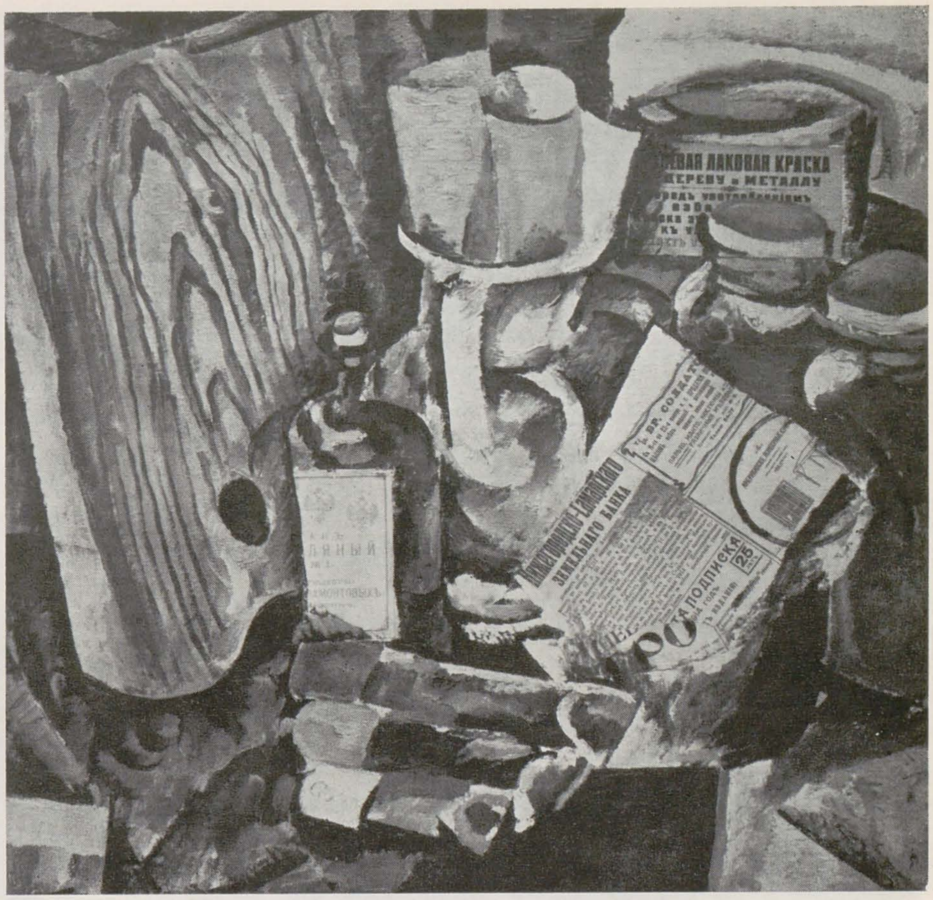
VASILE FLOREA

Matador

San-Gininagno

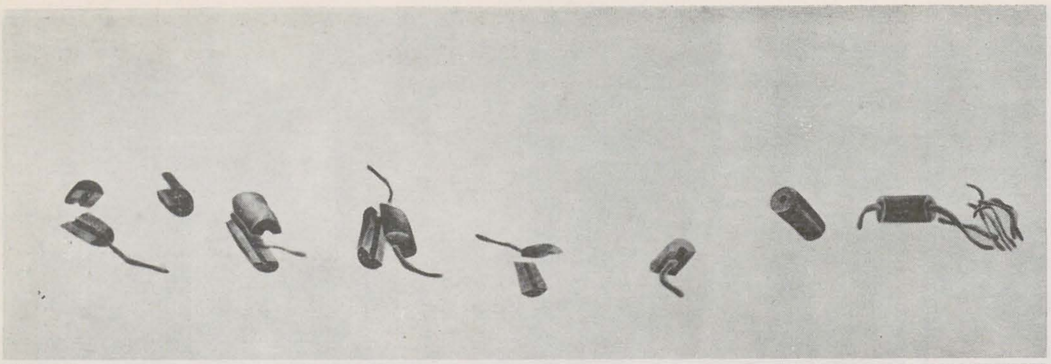
Mere pe masă roșie

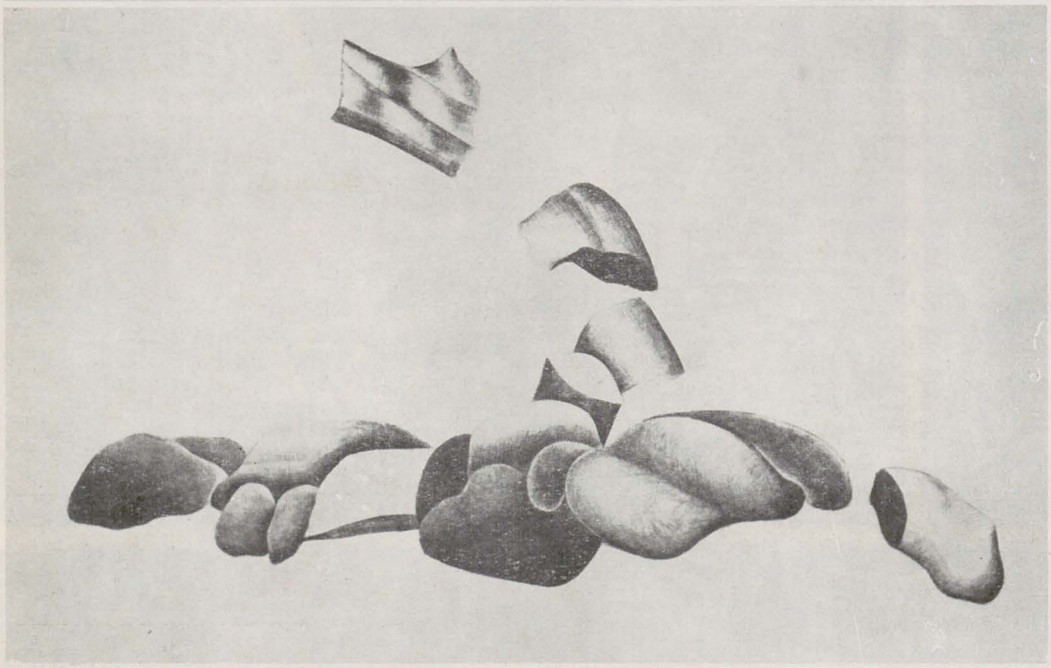
4. Soba

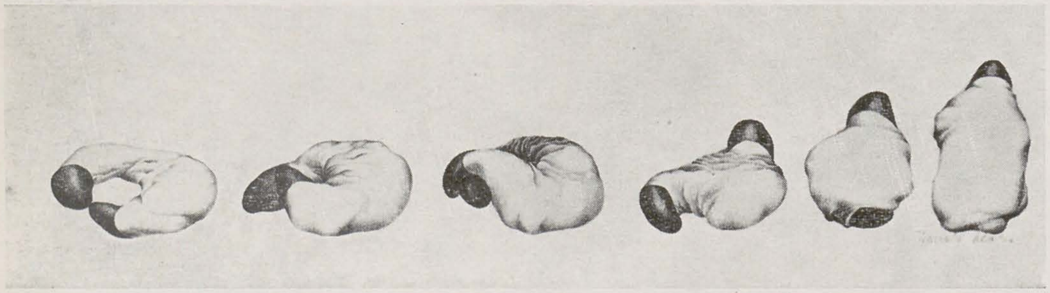


Paleta

Lupta de tauri la Sevilla







Klára TAMÁS BLAIER

ATELIER

N. : 1946 august 20, Tîrgu Mureș

Studii : I.A.P. « Ioan Andreescu », Cluj-Napoca (1970)

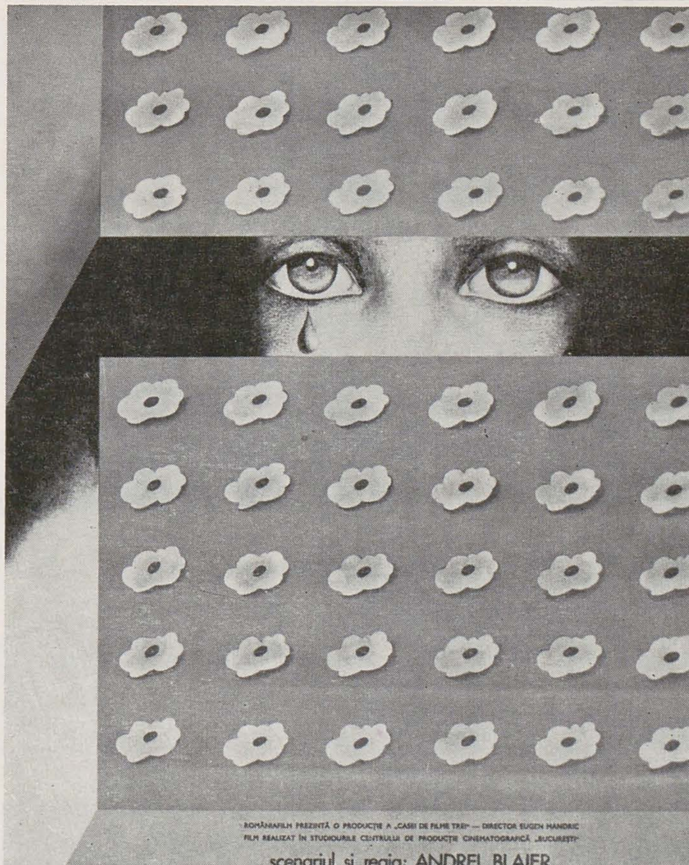
Bursa de creație U.A.P. pentru grafică, 1973
Din 1971 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și la alte manifestări colective
Expoziții personale : 1973 — Saint Ghislain, Belgia (gravură) ; 1974 — București (Galateea — gravură) ; 1976 — Ludwigshafen, R.F. Germania (afișe tipărite)
Expoziții de artă românească în străinătate : 1972 — Moscova ; 1974 — Berlin
Expoziții internaționale : 1974, 1975 — Concursul internațional de desen Joan Miró, Barcelona ; 1975, 1977 — Bienala internațională de gravură de la Ljubljana ; 1976 — Bienala internațională de gravură de la Cracovia ; Bienala internațională de afișe de la Varșovia (B.I.A.V.)

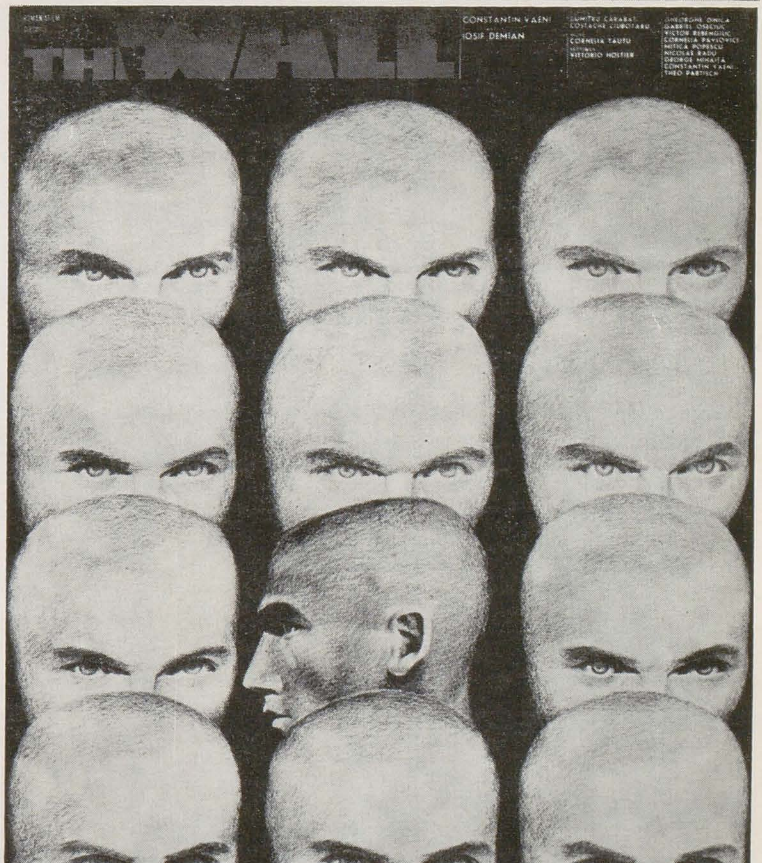
Adresa : București, str. Louis Blanc nr. 12, telefon 33.19.06

1. Compoziție ; 2. Opțiune ; 3. Compoziție ; 4. Chenar ; 5—8. Afișe

ROMÂNIAFILM PREZINTA
TATĂ DE DUMINICĂ
în distribuţie:
AMZA PELLEA, RADU BELIGAN,
Gina Patrichi, Olga Delia Mateescu,
Mircea Constantinescu-Govora
scenariul: OCTAV PANCU-IAŞI
regia: MIHAI CONSTANTINESCU
imaginea: DUMITRU COSTACHE-FONI
muzica: TEMISTOCLE POPA

ROMÂNIAFILM PREZINTĂ
MUNTELE ASCUNS
O PRODUCŢIE A CASEI DE FILME TREI DIRECTOR EUGEN MANDRIC
SCENARIUL: MIHAI CREANGĂ • REGIA: ANDREI CĂTĂLIN BĂLEANU
IMAGINEA: NICOLAE MĂRGINEANU • DECORURI ŞI COSTUME: NICOLAE EDULESCU, ARH. ADRIANA PĂUN • MONTAJUL: IULIA GABREA • SUNETUL: ŞTEFAN BERINDEI ● CU: GEORGE CONSTANTIN, DANA COMNEA, HORAŢIU MĂLĂELE, OCTAVIAN COTESCU, ALBERT KITZL, VICTORIA MIERLESCU, TAMARA CREŢULESCU, VIOREL BRANEA, ION ANGHEL, CONSTANTIN RAUŢCHI, ŞTEFAN TAPALAGĂ, MARIA PLOAE ŞI FRAŢII PETREUŞ


scenariul şi regia: ANDREI BLAIER
imaginea: DINU TĂNASE
muzica: RADU ŞERBAN
decoruri: VASILE ROTARU
ILEANA OROVEANU
ILUSTRATE CU FLORI DE CIMP


CONSTANTIN VAENI
IOSIF DEMIAN
CORNELIA TAUTU

Avînd în vedere rapida dezvoltare urbană în țara noastră, nimic nu apare mai firesc, dar angajant deopotrivă, pentru un colectiv de creatori de frumos, mai ales un colectiv al tinerelor generații, decît abordarea, ca temă de studiu, a relației *Omul și orașul* — titlul sub care Cenaclul tineretului U.A.P. Filiala Timișoara și-a prezentat expoziția la București (galeriile Amfora, decembrie 1976). Tema s-a conturat în discuțiile din cadrul cenaclului, stimulate de propunerile tînărului critic de artă Coriolan Babeți privind conceptul de *spațiu*, căruia i s-au stabilit, la dezbatere, mai mult sau mai puțin exacte, 77 de atribute. « Selecția naturală », determinată de posibilitatea « configurării » atributelor în *obiecte*, selecție operată în colectiv, a promovat pe parcurs necesitatea intervenției în funcție de diversitatea raporturilor dintre creator și mediul său de viață, diversitatea de puncte de vedere exprimînd opțiunea pentru acțiune, acțiune proiectivă sau corectivă. *Orașul* e conceput ca *durată*, cu ritm marcat de *rația* progresiilor dată de integrarea în viața cotidiană și în ansamblul construcțiilor actuale a structurilor urbane istorice, ceea ce procură prilej de meditație sau creează condiții de meditație. Orașul e conceput, astfel, în devenirea lui dinamică, în relațiile dintre *situri* și *procese*. De la sine înțeles, acțiunea/expoziție se manifestă pe planul vizualității, obiectele dezbaterii constituindu-le, deci, structurile urbane materiale vizibile, aparținînd echipamentului ambiental. Or, cum acțiunea are ca termen de referință creativitatea artistică, ea exprimă inserția artelor în structurile urbane, expoziției putîndu-i-se asocia subtitlul *Artistul și orașul*. Atmosfera « de lucru », « de atelier », « de concepere » a unui demers e indicată printr-o seamă de ilustrări de ordin schiță, proiect, releveu arhitectural (la Ștefan Gnandt sau alții, de exemplu) care imprimă unitatea de atitudine necesară compoziției de ansamblu a expoziției. Într-o asemenea atmosferă se cristalizează cîteva propuneri de amploare care sugerează cîmpul de acțiune larg al artistului : un memorial, proiect de sculptură monumentală (Iosif Benedek) înscris într-un posibil program de monumente ale cetății, sub semnul omagierii trecutului de luptă al poporului ; o alee străjuită de « obiecte » sculpturale punctînd spațiul urban generos deschis spre natură (sculpturile în lemn ale lui Constantin Grangure), elementele sculpturale concepute pentru personalizarea unui scuar, ansamblul trădînd referirea la pietoni (proiectele lui Ioan Cinghiță) care participă astfel « anonim » la umanizarea propriei lor ambianțe urbane moderne; bazinul cu elemente decorative, adecvat cartierului cu construcții noi (Dorina Petrone) ; implantarea obiectelor cu funcție ordonatoare a vizualității și « agrementării » spațiului (Viorel Toma) ; în fine, ritmicitatea unor construcții monumentale sau organizarea parcului de distracții pentru copii (Maria Tulcan, Dorel Tulcan) — ca să sugerăm seriozitatea cu care tinerii timișoreni poartă dezbaterea despre rolul artistului în cetate. Este o pledoarie elocventă pentru asocierea creativității artistice la programul arhitecților și urbaniștilor. Nu este inedită asemenea pledoarie în viața noastră artistică, nu este inedită nici pentru viața artistică timișoreană, dar este cu atît mai lăudabilă, formulată fiind ca preocupare fundamentală a unui cenaclu de tineret.

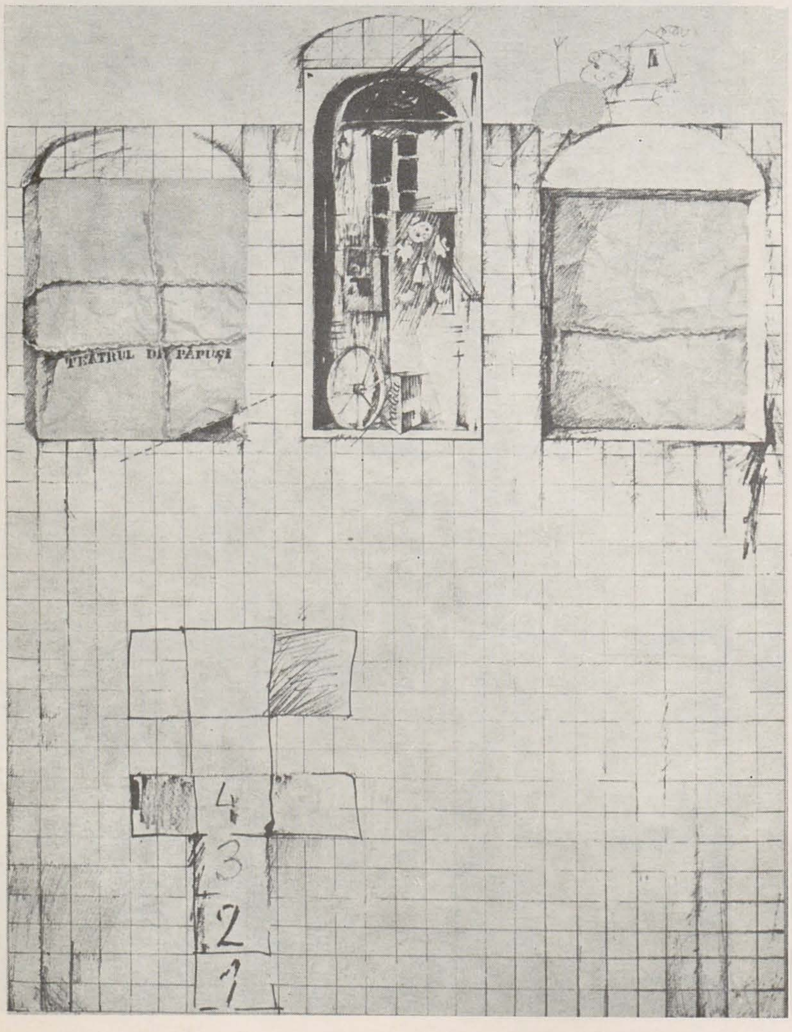
Participă : Oli Alexandrescu, Daniela Beloescu, Călin Beloescu, Iosif Benedek, Ioan Cinghiță, Ștefan Gnandt, Constantin Grangure, Ionel Gruia, Gabriel Kazinczy, William Kirchner, Paula Kötinger, Geta Marghidan, Corina Müller, Mariela Pamfil, Dorina Petrone, Constantin Răducan, Elisabeta Sepi, Valeriu Sepi, Ioan Someșan, Iosif Stroia, Viorel Toma, Maria Tulcan, Dorel Tulcan, Pavel Vereș, Coriolan Babeți.

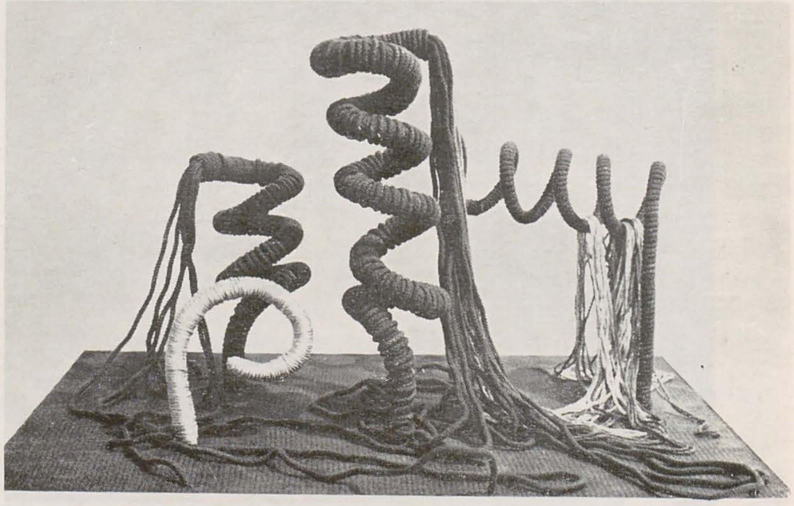
HORIA HORȘIA

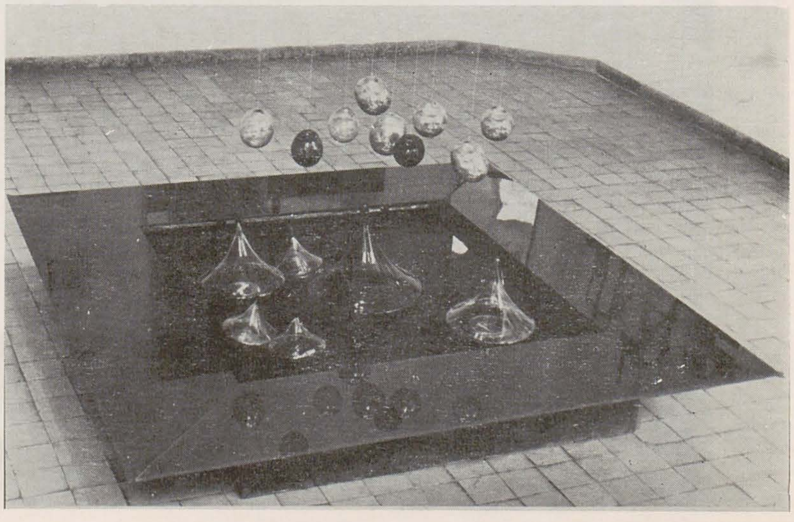
(În il. lucrări de: 1. DANIELA BELOESCU; 2. GETA MARGHIDAN; 3. DORINA PETRONE; 4. VALERIU SEPI; 5. IOSIF BENEDEK; 6. ELISABETA SEPI.)

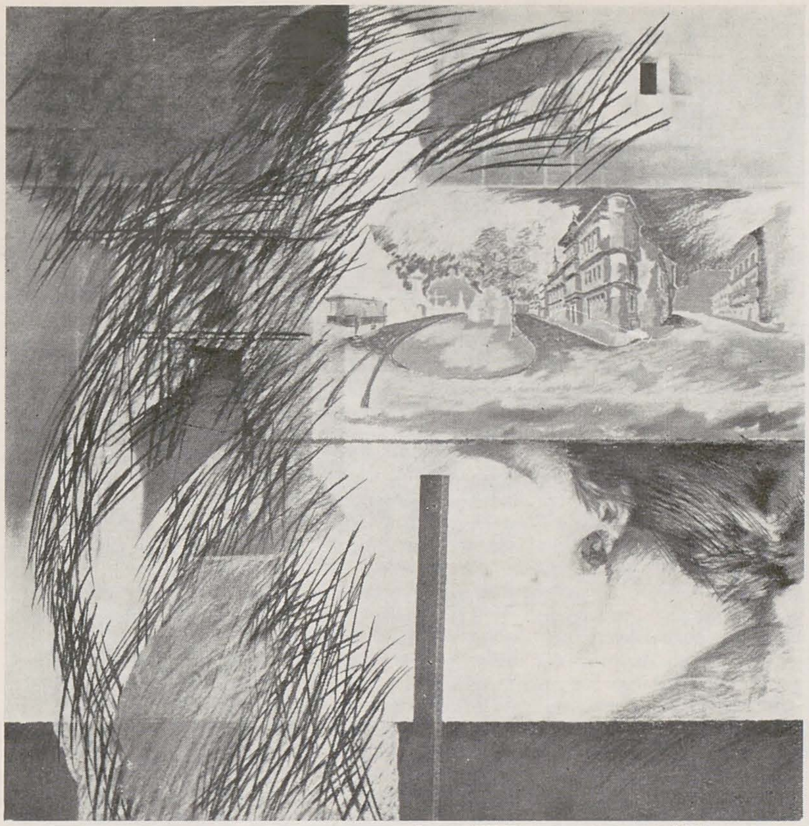
CRONICA

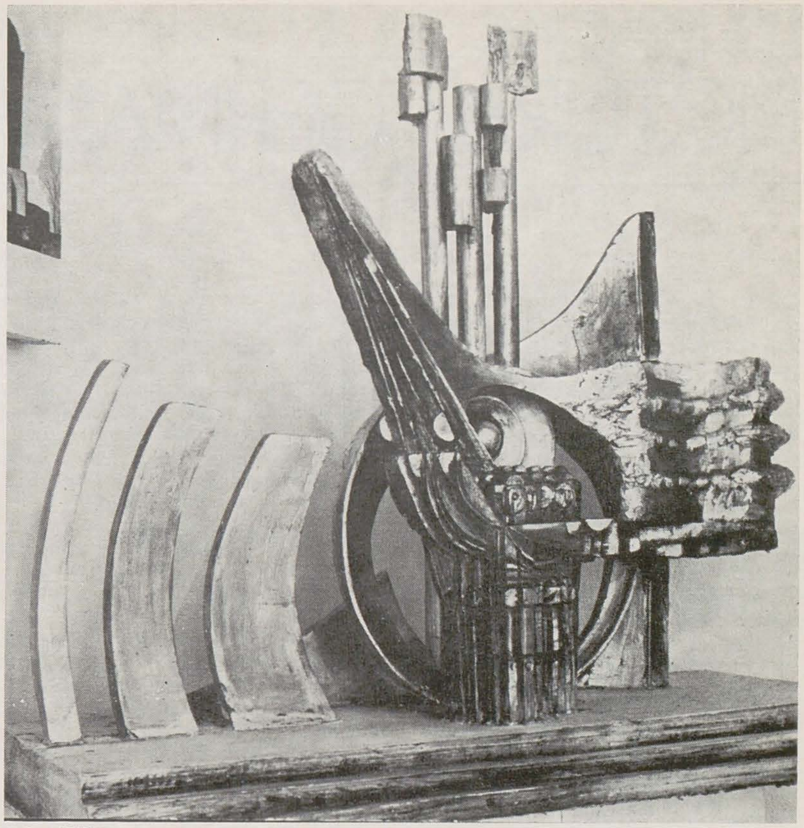
CENACLUL TINERETULUI TIMIȘOREAN

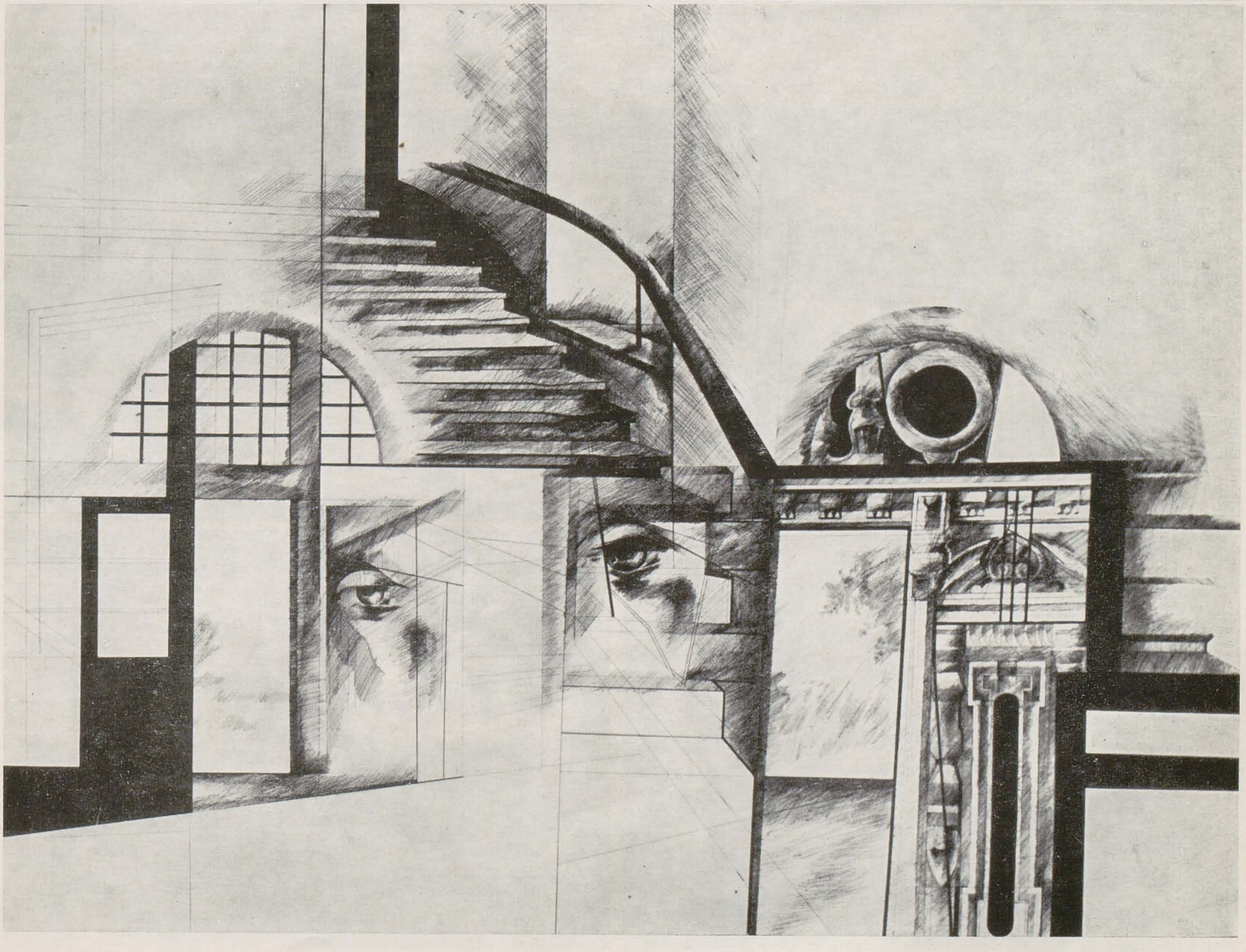












PICTURA GERMANĂ ŞI ROMANTISMUL

După mai multe expoziții de amploare organizate de Kunsthalle din Hamburg privind perioada cîndva socotită a tranziției de la neoclasicism la romantism, de fapt a interferențelor și conviețuirii celor două forme de gîndire artistică, acum același muzeu, prin directorul său Werner Hoffmann, în colaborare cu Michel Laclotte, de la Luvru, cu Iurii Kuznețov de la Ermitajul din Leningrad și Hans Joachim Neidhardt de la galeria din Dresda, a organizat o prezentare de mare amploare a picturii germane din secolul al XIX-lea, legată, într-un fel sau într-altul, de romantism. Titlul precizează acest lucru; în același timp, intervalul cronologic în care se așează operele expuse este mai larg decît cel socotit ca aparținînd propriu-zis romantismului. De aici rezultă că, în esență, intenția organizatorilor a fost să propună o nouă formulare a trăsăturilor romantismului în pictură, precum și o incursiune în zona *surselor* lui imediate pe de o parte, și în zona *iradierilor* lui imediate pe de alta. Trei încercări — în epocă — de definire a romantismului au slujit ca puncte de plecare și apoi de extindere sau corectare a conceptului. Una îi aparține lui Goethe — care deosebea, oarecum tranșant, între romantismul însemnînd morbiditate și clasicismul însemnînd sănătate, echilibru; a doua încercare este a lui Carol-Gustav Carus, medic, pictor și teoretician al artei, care nota în « Filosofia romantismului »: « Esența romantismului va rămîne întotdeauna o lipsă a conturelor precise, și o săgeată direcționată către ceva ce merge mai departe, către ceva ce progresează ». A treia, în sfîrșit, exprimă părerea lui Baudelaire, considerată de Werner Hoffmann drept cea mai semnificativă dintre toate: « Cine spune romantism, spune artă modernă — adică intimitate, spiritualitate, culoare, aspirație către infinit; și acestea exprimate prin toate mijloacele care stau la dispoziția artelor ».

Prima preocupare în redefinirea romantismului și a argumentării ei vizuale a fost aceea de a se înlătura opoziția romantism-clasicism. De aceea primul compartiment al expoziției este consacrat picturii și graficii neoclasice germane de la finele secolului al XVIII-lea și începutul secolului XIX. Obiectul demonstrației se concentrează aici pe latura iconografică, a repertoriului de motive, care, deși încadrat în structuri formale riguros și limpede constituite, include teme cu substanță emoțională romantică, teme cu caracter simbolic, mereu reluate de experiența de tip romantic. Nu numai în peisaj se înregistrează astfel de simptome și chiar mutații repertoriale — de exemplu în « Peisajul pe furtună » al lui Koch, discipol fidel al neoclasicismului, sau în copacii și stîncile lui Schirmer și Hackert (foarte prețuit de Goethe), dar și în compoziții figurale cum sînt cele ale lui Carstens, ale cărui desene susțin simboluri romantice într-un limbaj de plasticitate antichizantă; uneori chiar și în elemente ale portretisticii unui Tischbein sau Anton Graff. Odată înlăturată prejudecata opoziției absolute dintre clasic și romantic, expoziția se desfășoară contrapunctic, prin permanenta relevare a coexistenței contrariilor. Ca un veritabil contraargument față de definiția lui Carus, expoziția îl prezintă într-o bogată selecție pe Philipp-Otto Runge (1777—1810), inclus în dimensiunile romantismului propriu-zis cu lucrări dintre care cele mai importante și mai originale sînt construcțiile geometrice de o desăvîrșită ordine și chiar austeritate a alcătuirii, astfel cele patru panouri « Anotimpurile », și desenul « Dimineața ». Esența romantică a acestor opere este identificată cu semnificația cifrată. Desenele sînt exerciții și proiecte în vederea unei mărețe compoziții în patru registre care urma să fie intitulată « Cele patru ore ale zilei », capodoperă visată de Runge și care trebuia, însoțită de o muzică adecvată, să devină o încarnare a ideii de sinteză a artelor. Recunoaștem în acest proiect pe antemergătorul ideilor lui Signac și al proiectelor lui compoziționale pe tema Armoniei lumii. Și în cazul lui Runge operează deci prioritar inovația filosofic-iconografică; prin marcarea coexistenței unor contrarii sesizate în definiția atît de complexă dată de Baudelaire romantismului, dar și prin concepția estetică înrudită cu cea pe care o propagă atît revista lui Friedrich Schlegel « Europa », cît și scrierile lui W.H. Wackenroder, autorul mult

MORITZ VON SCHWIND: *În pădure*

JOSEPH ANTON KOCH: *Peisaj în furtună*

CASPAR DAVID FRIEDRICH: *Răsăritul lunii pe mare*

răspînditei cărți « Confidențele unui călugăr prieten al artelor » (1797), unde esența artei era întrevăzută ca fiind o concentrare de « momente ale unei intuiții transfigurate », ale intuiției unor adevăruri și conținuturi spirituale. Enigmistica alegoriilor, capacitatea de metamorfoză a unora dintre lucrările grafice ale lui Runge, suplețea metamorfotică proprie și unora din desenele lui Goethe, sau, în Franța, ale lui Géricault (care mărturisea că « încep să desenez o femeie și pe parcurs desenul meu devine un leu ») aparțin tot de domeniul iconografic și filosofic, de ideea dominantă a romantismului că « totul este în raport cu toate ».
Sălii consacrate personalității singulare a lui Runge îi urmează o prezentare de grup, cea a Nazareenilor, care, împreună cu Prerafaeliții englezi, se bucură astăzi de o adevărată vogă, după ampla expoziție care a parcurs, în 1974, mai multe muzee europene. Includerea Nazareenilor — Overbeck, von Carolsfeld, Dahling, Cornelius, Schadow, Horny — în romantism, deși problematica lor plastică se leagă prin numeroase fire de neoclasicismul alegorizat (vezi cunoscuta lucrare a lui Overbeck « Germania și Italia »), are darul de a atrage atenția asupra unor trăsături foarte adînc impregnate în fizionomia romantismului german. Elementele idilice, nota sentimentală, în principiu respinsă de organizatorii expoziției care l-au exclus pe Carl Spitzweg din expunere, numai pe motivul descendenței Biedermeier — rezultată din pictura lui, sînt totuși o componentă afirmată a romantismului german. O regăsim, subtil ascunsă, epurată, înnobilată, chiar și la marele C.D. Friedrich. În orice caz, la mulți dintre Nazareeni, în substanța romantică din punctul de vedere al motivului — natura ca protectoare și consolatoare a omului, nostalgia tradițiilor formelor de viață ale Germaniei medievale — pătrunde un suflu cuminte de « Bilderbuch », de carte cu poze, în care povești din trecutul național sînt expuse într-un limbaj melodic și proaspăt. Fac excepție de la acest aspect al romantismului german desenele lui Fohr, care, prin acuitatea nervoasă a liniei, duc gîndul la Toulouse-Lautrec și Forain.
Cu sălile consacrate lui C.D. Friedrich, expoziția atinge un punct culminant. Compunerea muzeografică a expunerii, din care fac parte lucrările — treizeci și cinci — și dintre cele mai celebre, aparținînd unor muzee din R.F.G., din Berlinul Occidental, Ermitajului din Leningrad, Galeriei din Dresda, din Copenhaga, etc. este gîndită tot în sensul relevării temelor. Dialogul dintre lumea reală și lumea visului, confruntarea omului cu forțele naturii, singurătatea, dragostea, moartea, sînt transfigurate printr-o țesătură de simboluri, aflate pe mai multe registre de adîncime, astfel că fiecare dintre ele pare să aibă mai multe subtexte. Referirile politice, astăzi precis identificate și ele, în opere ca « Tumulus în zăpadă », « Vînător în pădure », « Călător deasupra mării de nori », « Marea de ghiață », adaugă dimensiunii filosofice a operei lui C.D. Friedrich valențe care exprimă într-o formă neașteptată legătura cunoscută dintre romantism și aspirația politică melioristă. Expoziția subliniază și ecoul creației lui C.D. Friedrich în opera altor artiști. El s-a manifestat mai ales pe linia peisagistică; la Carus (« Plimbare în barcă pe Elba »), la Kersting, care l-a portretizat pe C.D. Friedrich în atelier, și, cu mai multă originalitate și forță în asimilarea influențelor și cu o gesticulație picturală cu totul modernă, la Carl Blechen (« Insula păunilor », « Villa d'Este », « Peisaj sub furtună ».)
Romantismul tîrziu, reprezentat de Ludwig Richter, de Moritz von Schwind, de Rethel, nu se detașează propriu-zis de idealurile nazareene decît printr-o îndulcire și mai pronunțată a lirismului nostalgic care alternează cu unele accente de retorism, observabile în special la Rethel, unul din fondatorii picturii monumentale germane pe teme istorice.
Încheierea expoziției ilustrează o interpretare inovatoare: este vorba de includerea realismului lui Menzel în expoziție. Includerea prilejuiește numeroase sugestii interesante, fiindcă lucrările aduse — cîteva « studii » din perioada 1845—1848 — între ele « Interiorul cu balcon », « Scara » dar mai ales « Sora artistului dormind » și « Patul desfăcut », toate lucrări descoperite abia foarte tîrziu, — sînt surprinzătoare prin modernitatea limbajului și, în același timp, prin puterea lor de transfigurare a realului în spiritul a ceea ce Baudelaire numea « aspirația către infinit ».

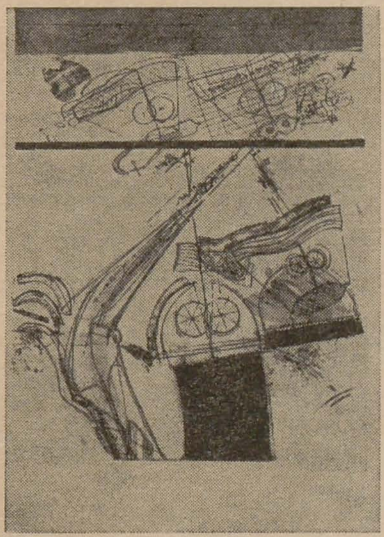
AMELIA PAVEL

INFORMAŢII

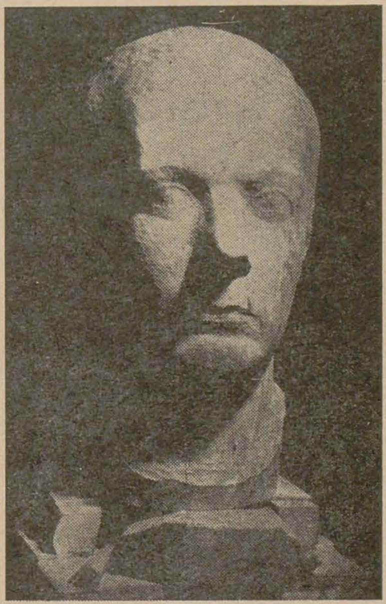
CONFRUNTĂRI INTERNAŢIONALE

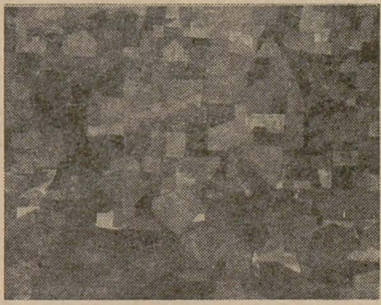
Debrețin

În cadrul colaborării dintre U.A.P. Filiala Oradea și Filiala din Debrețin și județul Hajdu-Bihar a U.A.P. din Ungaria, în septembrie 1976 a avut loc a doua ediție a schimburilor expoziționale reciproce. Artiștii unguri au expus la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, în timp ce expoziția Filialei din Oradea a U.A.P. a fost prezentată publicului din Debrețin. Expoziția Filialei orădene a cuprins o selecție de 46 lucrări (pictură, arte grafice și sculptură în lemn și metal). Au expus: Nistor Coita (în il. *Compoziție cu aparat de zbor*, gravură în metal), Iosif Fekete (în il. *Bela Bartok*, lemn), Traian Goga, Coriolan Hora (în il. *Șantier naval*, ulei), Gheorghe Iovian, Kiss Alexe, Kristofi Ioan,



Laszlo Acațiu (în il. *Noaptea*, colografie), Alfred Macalik, Roman Mottl, François Pamfil, Aurel Pop, Tompa Mihaly, Rodica Stanca Pamfil și Rodica Ungureanu. Primită cu interes de către public, comentată favorabil în presa





locală, expoziția filialei orădene a fost, de asemenea, prezentată într-una din emisiunile în culori ale televiziunii budapestane.

CADRAN

Michel Seuphor la 75 de ani

O suită de expoziţii — care va culmina cu aceea prevăzută pentru noul centru Pompidou de la Paris — numeroase cărţi şi un impresionant şir de manifestări omagiale marchează atît în Franţa cît şi în alte cîteva ţări europene (Belgia, Elveţia, R. F. Germania, Olanda, Polonia etc.), aniversarea a 75 de ani de la naşterea lui Michel Seuphor. Într-un volum ce i s-a dedicat recent *(Editions Carmen Martinez)* aflăm, alături de rîndurile scrise despre el de Arp, Alberto Sartoris, A. M. Hammacher şi alţii, o caracterizare, datorată pictorului american Stanton Macdonald-Wright, deosebit de sugestivă: « Michel Seuphor este unic. Multiplicitatea talentelor sale de poet, filosof, istoric al artei, critic şi desenator este atît de mare încît ni se va permite să vedem, întruchipată de către el, o orchestră a artelor».

Născut (1901) la Anvers, în Belgia, Fernand Louis Berkelaers — numele de Seuphor, anagramă la Orpheus, şi-l ia mai tîrziu — se apropie de tînăr de mişcările de avangardă. Impulsul hotărîtor provine de la Théo van Doesburg ; va cunoaşte apoi, şi va lega prietenii de durată, pe principalii animatori ai artei europene, apropiindu-se cu deosebire de Mondrian — al cărui principal biograf şi critic rămîne, şi sub a cărui influenţă va şi picta un timp. Stabilit, în 1925, în Franţa, devine el însuşi un important animator — grupările *Cercle et Carré* şi, mai tîrziu, *Abstraction-Création*, reunesc, între alţii, pe Arp, Sophie Taeuber, Torrès-Garcia, iar în expoziţiile lor, la celebra *Galerie 23*, rue de La Boétie, expun Schwitters, Mondrian, Kandinsky, Le Corbusier, Léger, Pevsner şi alţii.

Activ, în timpul războiului, « într-o reţea a rezistenţei belgiene în Franţa », el îşi reia activitatea, pe toate planurile, în anii imediat următori, asumîndu-şi, de pildă, răspunderea alcătuirii unei lucrări care, sub titlul *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres* — pe care i-a solicitat-o Aimé Maeght — va deveni un text de referinţă. La fel se va întîmpla cu dicţionarul consacrat aceluiaşi subiect. Este solicitat pentru lucrări de anvergură (tapiserii, proiecte pentru vase ceramice pentru manufactura de la Sèvres, monografii), lucrările sale intră în mari colecţii publice *(Musée National d'Art Moderne, Rijksmuseum, Kröller-Müller*, muzeele din Buffalo, Lodz, Rio de Janeiro etc.). Organizează mari expoziţii retrospective ale avangardei, ca şi marea retrospectivă Mondrian, de la Orangerie.

Între prietenii lui Michel Seuphor s-au numărat şi cîţiva artişti din România: Mattis-Teutsch, Henri Nouveau, Marcel Iancu şi alţii. Nu întîmplător, de altfel, retrospectiva Michel Seuphor cuprinde şi o secţiune a « prieteniilor », reunind tablouri şi mărturii prin care la aniversarea sa participă, în fond, « avangarda clasicizată », cum o definea el însuşi recent. MIHAI NADIN

Evenimente

Chiar dacă mai rară, mai ascunsă, sau chiar mai timidă, informaţia sau evenimentul/simptom, care anunţă sau relevează o schimbare de opinie, de atitudine, de mentalitate în circuitele artistice internaţionale — merită oricînd o dezbatere mai substanţială. În acest sens poate fi citită expoziţia « Nouă subiectivitate » — recent organizată la Paris, şi a cărei selecţie şi prezentare critică se datorează lui Jean Clair. Expoziţia rezumă experienţe artistice colaterale sau marginale (în raport cu ceea ce se numeşte avangarda) răspunzînd căutărilor de limbaj, cu o stagnare în sensibilitatea directă a picturii după model. Rezumat astfel, evenimentul ar părea totuşi neutru, dacă pledoaria critică n-ar ţinti obiective mult mai înalte. Jean Clair începe astfel prin a scrie: « Puţine epoci, în afara poate a celei alexandrine, a cunoscut un asemenea divorţ între sărăcia producţiilor pe care le oferă şi inflaţia comentariilor pe care acestea din urmă le provoacă. Fixate de istorici în lucrări savante, cercetate de teoreticienii unor nenumărate discipline, lingvişti, psihanalişti, sociologi, pios adunate şi expuse de conservatori — o întreagă ,,avangardă'' ocupă cu zgomot avanscena (în timp ce poate ea nu mai însemna nimic) ».

Analizînd acest mecanism al dezechilibrului între operă şi comentariu, autorul nu ezită să adauge o nouă (şi importantă) verigă: comerţul de artă, sistemul care promovează opera ca valoare financiară. « S-a creat astfel în puţini ani un perfect circuit închis, unde circulaţia valorilor, oricare ar fi ele, pare a se substitui considerării valorilor înseşi, sau mai exact unde circulaţia însăşi a devenit valoare în sine, în absenţa oricărei judecăţi critice emise asupra obiectelor admise a circula ».

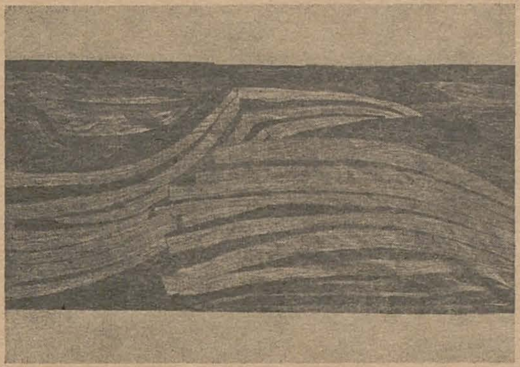
Încercînd o situare a picturii actuale în context, J. C., cu o vădită predispoziţie a tezei, arată că ea se ataşează fie unui curent abstract numit cînd « pictură analitică », cînd « pictură post-minimală », ai cărui protagonişti refac operaţiile logice de « deconstruire » a elementelor plastice, executate totuşi de Malevici, Rodtchenko, Ad Reinhardt, Barnett Newman, sau Ryman, « reîncepînd în fiecare zi, ca Frenhofer din nuvela lui Balzac, această operă indefinit definitivă », carenţei plastice manifeste răspunzîndu-i-se cu un comentariu imens, fastidios, eclectic, « teoretic ». De cealaltă parte, ceea ce se numeşte în mod curent «hiperrealismul» în care, spune J.C., « este dificil să nu vezi cît de rău ascunde marea abilitate manuală a reprezentanţilor săi — grafişti sau retuşeri fotografici reconvertiţi la pictură, extraordinara pauperitate picturală. Această imagerie ingenioasă este în realitate atît de lipsită de cea mai mică strălucire — încît e fără îndoială cea mai plictisitoare produsă vreodată ».

Ce fac între timp « intoxicaţii cu terebentină », pictorii, cum i-a numit Duchamp (paradoxal, în demonstraţia lui J.C. un aliat, căci nu era el oare prietenul lui Matisse, Braque sau Seurat?), care, sfidînd legile comerţului artistic, lucrează? Căci acesta e sensul practic al fazelor tranşante propuse şi argumentate de J.C. Iată-i: ei nu cred în moartea artei, şi nici într-o ruptură epistemologică, consideră producţia trecută, oricare i-ar fi secolul, cu acelaşi interes ca şi cînd le-ar fi contemporană, nu visează să incendieze Luvrul, nici să-l închidă, ci dimpotrivă iau note, se reîntorc la vechile tehnici ale picturii în ulei, resping acrilicul şi « randamentul », subscriu la formula lui Matisse: « pictură — teren fără limită », reînvaţă meşteşugul vechilor ateliere şi în consecinţă răspund « crizei artei » cu reînvierea genurilor clasice: natură moartă, portret, scene de gen, interioare.

J. Clair consideră că această reîntoarcere înseamnă după o perioadă de teorie fără practică, una de practică fără teorie. Cîteva obiecţii totuşi (sau amendamente) acestei neaşteptate reciclări a unuia din criticii de artă care pînă nu de mult s-a aflat la prova curentelor repudiate astăzi: selecţia prezentată nu e şi nici nu poate fi omogenă, căci un termen incert ca « nouă subiectivitate » — poate cuprinde în semnificaţiile lui un eclectism fără margini (ceea ce se şi întîmplă): impresionism, fauvism, academism, vechi maniere muzeistice care pot justifica orice, pînă şi totala inadecvare; oricît ar părea de ciudat, şi contrar celor susţinute de autor, numărul celor care pictează la margine, în toate epocile a fost şi rămîne ridicat ca şi a publicului care-i acceptă şi-i cumpără. Ceea ce i-a lipsit însă pînă acum a fost doar « coeficientul ridicat de rentabilitate ». Asistăm — prin această expoziţie şi acest text la o reparaţie morală (via istoria artei) sau la o campanie publicitară (direcţia — comerţul de artă)?

Expoziţii

La Roma a fost recent prezentată o importantă expoziţie de picturi, desene şi schiţe semnate de artistul italian Gino Severini, care a trăit multă vreme la Paris în mijlocul evenimentelor culturale ale acestui secol. Poate nu îndeajuns de înţeles, Severini (1883—1966) rămîne unul din reprezentanţii cei mai de seamă ai artei italiene şi universale a secolului nostru. Prieten cu Boccioni, Picasso, Braque, Apollinaire, Modigliani, Gino Severini este considerat o personalitate artistică şi intelectuală bogată şi complexă, lucidă mai ales în înţelegerea şi comentarea evenimentelor centrale şi semnificative ale procesului artistico-cultural din epoca sa. Semnatar al manifestului futurist, elev al lui Balla, participant la prima expoziţie futuristă din 1912, Severini încearcă să introducă în spaţiu senzaţia de mişcare multiplicînd liniile, interpretînd culorile şi ritmurile. Autor a numeroase scrieri teoretice, dintre care cea mai importantă este considerată « De la cubism la clasicism », Gino Severini este fără îndoială unul din pionierii artei moderne. Lucrările selecţionate evidenţiază complexitatea operei lui Severini, etapele sale fundamentale, problemele cele mai importante care l-au preocupat. Organizatorii expoziţiei au scos în evidenţă lucrările din perioada cubistă şi futuristă, care au fost considerate cele mai reprezentative pentru creaţia sa artistică.

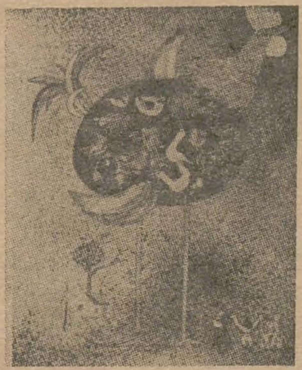


ILEANA BALOTĂ

Tapiserie. Casa de cultură a sindicatelor din Buzău. 12 lucrări. Expoziție organizată în cadrul « Zilelor culturii buzoiene ».

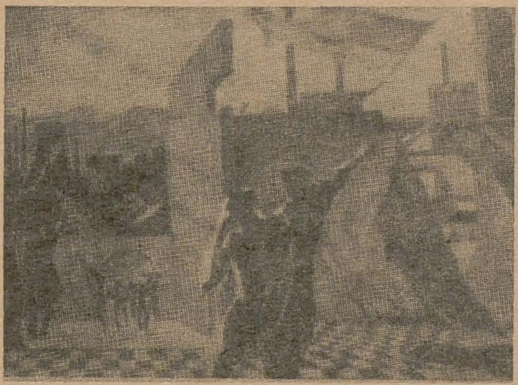
MICAELA ELEUTHERIADE

Pictură. Galeria « Orizont » — București. A 21-a expoziție personală. 29 lucrări. Noiembrie-decembrie.



LIANA PETRUȚIU

Desen. Galeria « Căminul Artei » — București. Prima expoziție personală. 36 lucrări. Noiembrie-decembrie.



FRIEDRICH SCHREIBER

Pictură. Galeria « Paleta » — Reșița. A cincea expoziție personală. Decembrie.

HILDEGARD KLEPPER PAAR

Grafică. Galeria « Căminul Artei » — București. A doua expoziție personală. 21 lucrări. Decembrie.

NEMES LÁSZLÓ

Pictură. Galeria « Apollo » — Tg. Mureș. A patra expoziție personală. Decembrie.

SIMEZE

ADRIANA CHIRIȚĂ

Grafică. Galeria « Alfa » — Arad. Prima expoziție personală. 26 lucrări. Noiembrie.

EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ A ARTELOR PLASTICE

Pictură. Sculptură. Casa de cultură a sindicatelor din Buzău. 12 participanți. Noiembrie-decembrie.

EXPOZIȚIA JUDEȚEANĂ — BRAȘOV

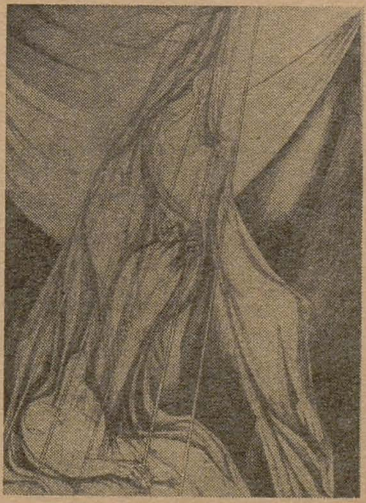
Galeria Victoria. Pictură. Sculptură. Grafică. 40 participanți. Decembrie.

CECILIA ARMAȘU-NEGRI

Pictură. Galeria « Eforie » — București. A șasea expoziție personală. 50 lucrări. Ianuarie.

IOSIF KRIJANOVSKY

Pictură. Galeria « Eforie » — București. 48 lucrări. Decembrie.

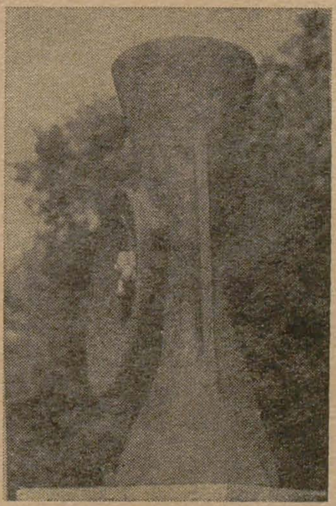


MARIA TAMAȘ

Desen. Galeria « Alfa » — Arad. A doua expoziție personală. 19 lucrări. Noiembrie-decembrie.

SIMON ENDRE

Pictură. Palatul Culturii din Tg. Mureș. A patra expoziție personală. 93 lucrări. Ianuarie.



IULIA DINESCU BRAN

Ceramică. Galeriile de artă din Timișoara. A patra expoziție personală. 15 lucrări. Ianuarie.

IN MEMORIAM

ION STATE

Avea încredere în investirea semnului grafic, a imaginii cu puterea de simbol durabil, de comunicare. Lucrarea peste care s-au năruit zidurile, fulgerînd și viața lui, urma să fie o arhitectură de texte în spațiu. Ion State *construia* cărțile ilustrate de el, nu le împodobea cu o grafică efemeră paginile. Le dădea o viață definitivă.
Alexandru Sahia, Mihai Beniuc, Yannis Ritsos, Dante, « Cavalerii mesei rotunde » și alte aspecte ale literaturii românești și universale au devenit pilduitoare exemple de ediții prin grija lui de a găsi paralele conceptului grafic prin gravura în acvaforte, xilografie, desen; multe din ele ne-au adus bucuria unor recunoașteri internaționale.
În anii '60 apar în expoziții xilogravurile lui de format mare.
Fiecare tăietură în fibra lemnului adîncește adevăruri, de multe ori dureroase, dăltița preia rolul scalpelului de chirurg mînuit cu dorința de *a trezi*.
Din vastele lui cercetări, investigații în lumea formelor pe care le visa cît mai perfecte, le transmitea necontenit cu o emoționantă dăruire studenților săi. *Vasile Kazar*

Ion State a fost un om rar.
Fiecare om este un unicat. Cei care se detașează prin calități ieșite din comun, îi recunoști ca personalități.
În pragul morții, se zice că omul vede derulat cu o viteză fantastică filmul vieții sale.
Nu avem să știm niciodată ce a văzut el atunci, cu o viteză fantastică.
Chiar unindu-ne toți nu avem cum, întru reconstituirea din amintiri a ființei sale rare, să scriem ceva care adunat ar semăna cu întregul său.
Era un mare Priceput.
Era un om cu acces la Limite.
Se voia puternic. Uneori era puternic. Era neliniștit.
Ce ține de tehnica artei — și aproape totul în artă ține de tehnica artei — îl stăpînea.
Ce ține de om — și nimeni nu știe totul despre om — îl stăpînea.
Uneori făcea exces de psihologism.
Se știa pe sine. Atît cît un om poate să se știe pe sine.
A fost Profesor pentru mulți dintre noi.
— Domnu' State.
A plecat cu tot ce avea în Atelier.
Atelierul ucenicului vrăjitor.
A plecat cu tot de făcuse pînă acum și cu tot ce avea să mai facă.
Ceea ce începuse el nu ar fi terminat decît la sfîrșitul vieții. Cît ar fi mai avut de trăit.
S-a scufundat odată cu Atelierul. Meșterind.
Muncea pînă tîrziu. Zilnic.
A murit ca un căpitan de vapor la datorie.
Este Foarte Trist Acum.
Este foarte trist că a plecat. Sîntem, toți cei care l-au știut, cerniți, într-un doliu care ne va urmări pînă atunci, cînd nu ne va mai interesa decît propriul nostru Sfîrșit. *Dan Erceanu*

N-aș fi vrut niciodată să scriu despre Domnu' State în astfel de împrejurări. N-aș fi vrut niciodată să fie astfel de împrejurări.
Avea o vorbă: « Supărați-vă pe făcute nu pe state ! » — spunea atunci cînd ne jeluiam că nu găsim rezolvarea unor probleme de plastică.
Cînd credeam că totul începe cu noi, cu el s-a terminat o perioadă din existența noastră.
Îi datorăm poate mai mult decît ne dăm seama în momentul acesta.
A.B.C.-ul meseriei și în mod sigur o bună parte din ceea ce ne caracterizează ca stil pe fiecare în parte. Ne-a condus pașii demonstrînd fără ostentație, era aproapele nostru și aș vrea să cred că vom putea duce mai departe ceea ce ne-a învățat.
Fiindcă aproape tot ceea ce am învățat de la el avem. *Sergiu Dinculescu*

Cînd a venit prima oară la mine — mi se pare că a trecut puțin timp de atunci — era cu niște ilustrații pentru poeziile lui Yannis Ritsos care mă preocupau și pe mine. Profesorul lui, Vasile Kazar, îl sfătuise să mă caute. Am discutat, ne-am contrazis și după ce a plecat am priceput că avea dreptate, că punctul lui de vedere, concepția lui era — dacă se poate spune — riguros poetică. Am simțit un fel de invidie pe mintea lui tăioasă care respingea orice compromis de gîndire, orice rezolvare pe linia minimei rezistențe. Profesorul *Ion State* avea o exigență teribilă, uneori chiar distructivă, pe care o aplica întîi asupra lucrărilor sale.
Ne-am sfătuit de multe ori, am avut interminabile discuții, ne-am contrazis și ne-am ciocnit și am ajuns la concluzii pozitive. Am lucrat împreună pentru expoziția românească de la Bienala de la Veneția din 1972. Era o experiență unică: montarea gravurilor a douăzeci de artiști gravori într-o operă monumentală pe panouri care fiecare devenea o compoziție nouă și trebuia să constituie un element în compoziția de ansamblu. Mintea limpede, omul care a stăpînit și a dirijat lucrul a douăzeci de artiști (și nu e ușor cu artiștii care-și iubesc operele și au strîngeri de inimă să le rupă și să le recompună cu ale altora) a fost Ion State. Zile și nopți a lucrat cu ceilalți, a rupt, a lipit, s-a bucurat și s-a înfuriat. Cînd era un panou bine făcut sărea în sus, cînta. N-a fost la Veneția să vadă realizarea noastră, a tuturor. Știa că avea mici cusururi și că în mintea lui era puțin altfel — mai perfectă, mai frumoasă. A muncit enorm pentru a reinventa niște minunate tehnici tipografice. State a fost acela care a pus la punct procedeul de fototipie. A făcut treaba pînă la cele mai mici detalii, a proiectat aparatură și instalații, a experimentat luni de zile și a ajuns la rezultatul dorit. Pe mulți i-a învățat fotolitografie. Pentru el nu a exploatat decît prea puțin din tot ce știa.
Mi-a dat foarte mult, m-a învățat multe și a fost pentru mine un reper, un etalon de probitate și perfecțiune profesională. *Marcel Chirnoagă*

LIVIU POPA

E tulburătoare datoria de a scrie despre creația unui artist căruia fatidicele secunde i-au răpit ultima libertate: aceea de a-și judeca « à rebours » faptul, făpturile artistice. Traiectul plin de meandre între proiectul mintal și gestul realizării, mărturisirile justificatoare ale artistului sînt una din căile de descoperire și confruntare a ceea ce întrevede criticul. *Liviu Popa:* arhitect, scenograf al cinematografiei noastre dintre anii 1964—1975; creația sa rămîne prezentă pe mii de metri de peliculă; pe acest suport al operei sale, fatalmente friabil și firesc detronat prin legea industriei cinematografice, arareori privirea noastră a adăstat asupra artei sale. Iată insolubila piedică a oricărei finale reprezentații artistice datorate unui artist scenograf: ea rămîne înmănuncherea trudnicelor căutări și soluții, sau nostalgica reîntoarcere spre expresia care să-l dezlege de efemeritatea, a spectacolului.
Puțini au bănuit secreta sa aspirație către pictură; o pictură adresată, cu ostentație parcă, retinei profesional încercuită de vizorul aparatului de luat vederi. Frenezia cromatică tapetează *mira* fiecărui carton, decupat în ecran cinematografic. Lucrările sale sînt machete de decor împinse către punctul preferinței sentimentale pentru pictură.
Pentru Liviu Popa, pentru ochiul său azi închis, culoarea trăia necesara stridență a acelui concret care ambiționează să fie văzut în alunecarea mașinii de captat gesturi și fapte — platoul de filmare.
Pe acest platou și-au găsit trup gîndurile sale artistice. Gînduri față de care rămînem pe mai departe datori.
Paul Cornel Chitic

DESPINA GHINOCASTRA-ISTRATI

VALERIA STOICA

BEATRICE DRAGU

În hecatomba absurdă a cutremurului s-au frînt și viețile a trei femei ce-și cîștigaseră de mult, cu trudă și pasiune, fiecare în felul său — un loc onorat în breasla artiștilor plastici. Rememorarea lor e mai mult decît o datorie și un prinos, e o clipă de reculegere în fața unui destin tragic ce le-a unit prin moarte, după ce le ordonase drumurile, paralele, în aceeași direcție a frumosului.
Cea mai în vîrstă, pictorița *Despina Ghinocastra-Istrati,* — originară din Albania — afirma caracterul dîrz și semeția nobilă a oamenilor de munte. Cu studii la București (Academia de arte frumoase), completate la Paris (École des Beaux-Arts), pictura ei purta în mod firesc pecetea artei noastre dintre cele două războaie, în care literatura și observația directă se împletesc organic cu lirismul cald al culorii. Sinteză de narațiune și contemplare, motivele tratate de artistă s-au inserat întotdeauna în epocă; actualitatea lor, fie în compoziții, fie în portrete, nu se descifra numai din familiaritatea subiectelor, cît mai ales dintr-un limbaj plastic accesibil oricărei percepții vizuale, un limbaj personal capabil să dialogheze la orice nivel și să atace cu îndrăzneală atît pictura de șevalet, cît și ilustrația de carte, afișul sau panoul decorativ. A luptat demn, curajos, pînă în ultima clipă.

Mai tînără și cu altă formație, *Valeria Stoica* a fost prezentă pe tărîmul artelor decorative timp de două decenii, începînd din anii cînd acestea își căutau, odată cu o dezvoltare la verticală, un profil propriu, potrivnic noțiunii de « arte minore ». A lucrat mult, în multe domenii, direcții și destinații artistice. De la micul obiect de interior, decorat în piele, la panoul de mozaic, de la pictura pe sticlă (preluare deliberată a unor îndelungi tradiții populare, ridicată azi la rangul de artă evoluată) pînă la suprafețe murale decorate în metal și în pictură pe lemn, s-a zbătut continuu să-și găsească un făgaș numai al său, pe care să-l adîncească în timp ca pe un drum propriu. A reușit numai în pictura pe sticlă, mai aproape de obîrșia ei transilvană (s-a născut la Cugir — jud. Alba), mai lesne de mînuit în culorile grave în care îi plăcea să înfățișeze lumea simplă a satelor de munte, în scene diverse, în care copiii ocupă locul de frunte. Moartea a surprins-o luptînd să-și dobîndească mijloacele pentru o realizare mai grea de conținut și care să o impună.

În același timp cu ea își dădea sufletul o făptură care, fără a fi artistă, slujise obștea plasticienilor cu calmă devoțiune și nedesmințit tact aproape douăzeci de ani. Secretară de creație a secției de pictură — *Beatrice Dragu* și-a cucerit de la început — repede și sigur — respectul tuturor artiștilor cărora le cunoștea nu numai activitatea profesională, de la condițiile de lucru la succesele din expoziții — dar și viața particulară, năzuințele și amărăciunile fiecăruia. Această cuprinzătoare memorie afectivă, subliniată de o capacitate de apropiere umană rar întîlnită, au făcut-o de neînlocuit pe un post de neîncetată uzură, în care rostul și ordinea zilnică asigură desfășurarea normală a organismului complicat al breslei. Vîrsta, sănătatea, oboseala, nu au împiedicat-o să-și facă datoria pînă la sfîrșit, cu zîmbetul pe buze, cu o nobilă politețe în glas și gesturi.
Mircea Grozdea

Dans ce numéro:

Le Salon municipal de peinture et de sculpture '76

(*Vasile Drăguț*) p. 5

Les Salles Dalles ont abrité en décembre dernier le « Salon Municipal de peinture et de sculpture » qui a groupé 314 œuvres de 367 artistes roumains. Considérant ce salon comme ouvrant la voie aux importantes expositions de l'année 1977, le critique d'art Vasile Drăguț, recteur de l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest, fait le tour d'horizon de cette manifestation en relevant ses qualités et ses limites et en présentant quelques œuvres d'un réel intérêt.

Le sens humaniste de l'art moderne

(*Mihai Nadin*) p. 22

Après avoir examiné l'évolution historique du concept et ses caractéristiques — concept dynamique en continuel renouvellement et exemple de catégorie diagonale qui traverse toutes les formes d'existance — le critique d'art Mihai Nadin aborde dans son essai le problème de l'idéal humaniste et des valeurs humanistes. L'art moderne — affirme l'auteur — « met en évidence un fait qui vise la condition même de l'art : l'humanisme n'est pas et ne doit pas devenir un idéal extérieur, un moule préformulé, mais bien une nécessité intérieure.

Iconicité et métaphore dans l'oeuvre de Brancusi

(*Corrado Maltese*) p. 26

Sous la rubrique « Les archives Brancusi » nous publions dans le présent numéro de notre revue l'étude du théoricien et historien d'art Corrado Maltese, intitulée « Iconicité et métaphore dans l'œuvre de Brancusi », traduite de l'italien par Teodor Enescu. « Matérialiser, par des œuvres modelées et longuement travaillées, l'essence cachée, représente — affirme l'auteur — un act d'amour et de joie que Brancusi, „faber" et „sacerdos" pouvait accomplir : acte qui ne peut être concret s'il n'est pas véritablement exercé sur une donnée qui soit, dès le départ, concrète et déterminée. C'est ainsi que l'image des œuvres est devenue, et l'est encore, grâce à Brancusi, une métaphore épistémologique perpetuée et un rite imanent et glorieusement humain ».

200 ans de peinture à Dresde

(*Olga Bușneag*) p. 28

L'exposition « 200 ans de peinture à Dresde » (novembre—décembre 1976, Musée d'art de la République) que présente dans son article le critique d'art Olga Bușneag rassemble, selon un critérium chronologique, les tendances et les courants ainsi que les artistes représentatifs qui se sont manifestés durant toute cette période.

P.P. Kontchalovski

(*Vasile Florea*) p. 30

Le critique d'art Vasile Florea publie la chronique de l'exposition consacrée à l'œuvre de Piotr Petrovici Kontchalovski (1876—1956) ouverte en décembre dernier au Musée d'art de la République — à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de ce classique de la peinture soviétique.

Le cénacle des jeunes artistes de la Filiale U.A.P. — Timișoara

(*Horia Horșia*) p. 34

L'exposition « L'homme et la ville », montée à Bucarest (Galéries « Amfora ») par le Cenacle des jeunes artistes de la Filiale U.A.P. — Timișoara, offre au critique d'art Horia Horșia l'occasion de souligner l'importance du débat proposé par cette manifestation ayant pour théme l'insertion de l'art dans les structures urbaines données, d'une ville telle que Timișoara, ayant un passé historique et une vie actuelle dynamique.

Correspondance de Paris: La peinture allemande et le romantisme

(*Amelia Pavel*) p. 36

Commentant pour nos lecteures l'exposition « La peinture allemande et le romantisme », ouverte à l'Orangerie avec le concours de la Kunsthalle de Hambourg, du Musée du Louvre, de l'Ermitage et des Galléries de Dresde — le critique d'art Amelia Pavel relève les significations de cette manifestation qui se propose de reformuler les caractéristiques du romantisme en peinture et de faire une incursion dans la zone des sources immédiates du romantisme ainsi que dans celle de son rayonnement.

La revue « Arta » vous présente l'artiste roumaine contemporaine:

Clára Tamás Blaier

p. 32

Née le 20 août 1946 à Tîrgu Mureș.
Études à l'Institut « Ioan Andreescu » de Cluj-Napoca (1970). Participe depuis 1971 aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Bourse de création attribuée par l'Union des arts plastiques pour l'année 1973.
Expositions personnelles à Saint-Ghislain — Belgique (1973, gravures) ; Bucarest (1974, gravure) ; Ludwigshafen — R.F.A. (1976, affiches).
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger : Moscou (1972) ; Berlin (1974).
Expositions internationales : Concours international de dessin « Joan Miro » (Barcelone, 1974, 1975). Biennales internationales de gravure (Ljubljana, 1975, 1977), (Cracovie — 1976). Biennale internationale de l'affiche — B.I.A.V. (Varsovie, 1976).